

Nemo nostrum solide natus est

Körpergeschichten in Petrons *Satyrice*

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Andrea Malits

von Schaan / FL

Angenommen im Wintersemester 2005/2006
auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Ulrich Eigler
und
Herrn Prof. Dr. Siegmund Döpp

Zürich, 2007

Inhaltsverzeichnis

1	Prolegomena zu Untersuchungen der Motive von Sexualität und Essen gegen den vom implizierten Autor intendierten «Vertrauenspakt»	S. 3
2	<i>Encolpius paralyticus</i>	S. 17
2.1	Enkolps Frauenabenteuer: Stationen einer Impotenz	S. 19
2.1.1	Quartilla: Vom kalten Schauer der Ohnmacht	S. 19
2.1.2	Das Liebesabenteuer mit Kirke: Impotenz als Todeserfahrung	S. 22
2.1.3	Heilungsversuche durch Oenothea und Proselenos	S. 25
2.2	Körpererlebnisse	S. 28
2.2.1	Odysseus' Körperpolitik	S. 31
2.2.2	Körperbeherrschung als Bezugspunkt für Enkolps Männlichkeitsbild	S. 33
2.3	Enkolp, die Schelmenfigur	S. 37
3	Die Witwe von Ephesus oder: Die Geschichte einer <i>femina prudentissima</i>	S. 47
3.1	Eine Geschichte von Sittenverderbnis oder Klugheit?	S. 47
3.2	Das Normengefüge	S. 52
3.3	Der Zusammenhang von Ehe, Liebe, Sexualität und Tod	S. 54
3.3.1	Dido und die Tragödie des illegitimen Eros oder: Von der Unvereinbarkeit von <i>amor</i> und <i>pudicitia</i>	S. 54
3.3.2	Speis und Trank in der Totengruft	S. 59
3.3.3	Was die Witwe von Ephesus mit der Impotenz Enkolps zu tun hat	S. 63
3.4	Und die Moral von der Geschicht'? Die Geschichte von der «Witwe von Ephesus » als <i>exemplum</i> freiheitlichen Handelns	S. 64
4	Trimalchios <i>Cena</i> : Kulinarik als subversive Kunstform	S. 69
4.1	Die literarische Tischgemeinschaft	S. 69
4.2	Zwischen Gaumenkitzel und Ekel	S. 75
4.2.1	Erlebnisse auf dem «Nullpunkt der Gastrosophie»	S. 75
4.2.2	Die Kochkunst als Zeichensystem der reinen Körperlichkeit	S. 79

4.3	Trimalchios Konzept der Ambivalenz	S. 88
4.3.1	Zeichenordnungen: Alimentäre Zeichen wider die logozentrische Tradition	S. 88
4.3.2	„Instabile“ Körper: Zur Bedeutung des Unheimlichen	S. 98
4.4	Fazit: Kulturzeichenproblematik und die Frage nach Trimalchios Lebenssinn	S. 111
5	Eumolps implizites Programm der kulturellen Sinnstiftung als Diät sowie der Autonomie des schöpferischen Akts der Inspiration.....	S. 121
5.1	Die Referenz von Ovids Philomela.....	S. 127
5.1.1	Sprechen und Essen zwischen Lizenz und Tabu	S. 130
5.1.2	Tereus' Irrtum: Seine Sicht auf Philomela und seine Einschätzung des Verhältnisses von Sprache und Referenz	S. 134
5.1.3	Das Kollabieren der metaphorischen Rede als Phantasma des Kannibalismus.....	S. 136
5.1.4	Zur „Geschmacklosigkeit“ von Eumolps Leiche.....	S. 138
5.2	Fazit: Kulturelle Sinnstiftung als Diät.....	S. 142
5.3	Eumolps implizite Kunsttheorie.....	S. 143
5.3.1	Der enthusiastische Dichter	S. 146
5.3.2	Zweifel am mimetischen Kunstprozess und am „fertigen“ Kunstwerk	S. 149
5.4	Eumolps Kunsttheorie	S. 155
6	Zusammenfassung und Fazit.....	S. 157
7	Literaturverzeichnis	S. 163

«In einer rein rhetorischen Perspektive ist der Leser letzten Endes Beute und Opfer der vom implizierten Autor entwickelten Strategie, und dies umso mehr, je verborgener die Strategie ist.»

Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung*, Bd. 3, S. 270.

1 Prolegomena zu Untersuchungen der Motive von Sexualität und Essen gegen den vom implizierten Autor intendierten «Vertrauenspakt»

Man könnte wahrscheinlich mit Recht behaupten, dass kaum ein anderer Text der römischen Antike so kontrovers diskutiert wurde wie Petrons *Satyrica*. Autorschaft und Entstehungszeit, Gattungszugehörigkeit, literarische und moralische Qualität ebenso wie Autorintention sind kurz zusammengefasst die Fragen, die im Rahmen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung an die *Satyrica* gestellt wurden und bezüglich derer verschiedenste Meinungen geäußert wurden. Ob der in den Handschriften genannte *Petronius Arbiter* tatsächlich mit dem bei Tacitus ausführlich charakterisierten *Petronius elegantiae arbiter* identisch ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden.¹ Die Beschreibung dieses Petronius jedoch, der den Angaben des Historikers gemäss ein ausgesprochener Genussmensch, ein Exzentriker und in Fragen des Geschmackes am Hofe Neros tonangebend war, fügt sich gut in das Bild, das man sich vom Autor eines Werkes wie der *Satyrica* machen möchte. Sowohl die literarische Form, die sich jeglicher antiken Gattungskategorie verweigert, als auch die Erzählinstanz, die über den unzuverlässigen und fragwürdigen Ich-Erzähler Enkolp die ganze Darstellung der Ereignisse perspektiviert, begründen den eigenwilligen und rätselhaften Charakter dieses Textes.² Dessen fragmentarischer Erhaltungszustand hat darüber hinaus das schwierige Interpretationsproblem zur Folge, dass ausser der *Cena Trimalchionis* praktisch kein geschlossener Erzählzusammenhang besteht. Die Frage, ob und inwieweit überhaupt ein dem Werk inhärentes Wertesystem lesbar ist, wird dabei zum schwierigen und problematischen Angelpunkt der wissenschaftlichen Lektüre. Während die einen Erzählcharakter und fragmen-

¹ Ann. 16,18f. Seit geraumer Zeit besteht weitgehend Konsens, dass der Verfasser der *Satyrica* mit dem von Tacitus geschilderten Petronius identisch ist, dessen vollständiger Name mit grosser Wahrscheinlichkeit *P. Petronius Niger* lautet. Vgl. dazu P. Habermehl, 'Petronius [5]', DNP (2000) S. 672-676 und dens. (1998) S. III-V; ebenso G. Schmeling (1996b) S. 457ff., B. Pabst (1994) S. 57 und J.P. Sullivan (1985) S. 1666ff.

² Mit F.I. Zeitlin (1971) S. 632 und S. 633 könnte man von einer 'Ästhetik der Desintegration' sprechen: «The purpose of this paper, then, is to take an approach to the *Satyricon* that accepts its paradoxes, its inconsistencies, its ambiguities, its absurdities, and its incongruities as integral emblems of a world-view that expresses a consistent vision of disintegration through the interrelationship of form and content.» Ähnlich Ch.A. Knight (1989) S. 335f. und Ch. Gill (1973) S. 182.

tarischen Erhaltungszustand als für die Interpretation problematisch einschätzen,³ konstatieren andere eine unzweifelhaft ersichtliche Kohärenz und Einheit innerhalb der *Satyricon*.⁴ Nicht weniger gegensätzlich sind die Aussagen bezüglich der literarischen und moralischen Qualität: Titel und Überschriften wie «The immoral immoralist»⁵, «Petronius the Moralist»⁶ und «Petronius the Artist»⁷ mögen sowohl die Gegensätzlichkeit als auch die Grundtendenzen in der Auseinandersetzung mit Petrons *Satyricon* veranschaulichen. Neben der Suche nach Petrons Urteil und Stimme in den *Satyricon* stand immer auch die Frage nach der literarischen Qualität dieses Textes im Zentrum des Interesses, wobei vor allem das vielfältige Spiel mit der literarischen Tradition betont wurde.⁸

Für die jüngere Zeit möchte ich sechs Monographien erwähnen, in denen sich die Autoren auf der Basis bestimmter methodologischer Positionen mit literaturwissenschaftlichen Fragestellungen mit Petrons Werk befasst haben. N.W. Slater schliesst seine Überlegungen an die

³ V. Rudich (1997) S. 186; ebenso S. Döpp (1991) S. 147: «So ist es unmöglich, die Handlung und die Personenkonstellation des Ganzen zu rekonstruieren, es bleibt aber vor allem sehr schwierig, das Koordinatensystem der dem Werk inhärenten Werte und Normen festzulegen.» Vgl. dazu auch F.I. Zeitlin (1971) S. 680: «Petronius is more difficult to read. He has not suggested any unambiguous solutions to the problem of establishing a new order or even of effecting a means for revitalization.» Ähnlich auch T.K. Hubbard (1986) S. 192, der allerdings als erzählerisches Grundmuster der *Satyricon* eine Ringkomposition herausarbeitet.

⁴ W. Arrowsmith (1966) S. 304: «It is my view that the *Satyricon*, even in its mutilated and fragmentary state, possesses remarkable coherence and unity, and that if we understand this and the power of thought behind it, we shall be forced to revise our estimate of Petronius' value.» Als kohärentes Erzählmuster definiert L. Callebaut (1974) S. 281 und S. 303 die «structure profonde» des ambivalenten Lachens: «La cohérence narrative du *Satyricon* n'est pas seulement déterminée par une motivation vraisemblable (interférence des thèmes de la Fortune et de la fuite) ou par les procédés élémentaires de structuration («enchâssement», «enchaînement») qui composent les recueils de nouvelles. Une logique interne l'ordonne et l'anime: celle du «rire ambivalent...» Ähnlich auch N.W. Slater (1990) und M. Plaza (2000).

⁵ Kapitelüberschrift in V. Rudich (1997); vgl. auch P.G. Walsh (1974), der jedoch die Frage «Was Petronius a Moralist?» dahingehend beantwortet, dass «the *Satyricon* was written as a bawdy entertainment» (S. 185).

⁶ G. Highet (1941) S. 192: «The *Satyricon*, as we have seen above, is much more than mere fun. It contains social, aesthetic, and moral criticism, and it is satire. One motive of satire is laughter, and the other is truth-telling. Not truth-telling without a moral purpose... but truth which teaches...» G. Highet stellt Petrons *Satyricon* in die Tradition der Satire, wobei moralische Intention und Kritik aus der Position der epikureischen *tranquillitas* heraus formuliert seien. Vgl. auch W. Arrowsmith (1966) S. 330, für den Petron «squarely in the Latin moralist and satirical tradition» steht.

⁷ H.D. Rankin (1971); Vgl. dazu auch unten Anm. 8.

⁸ Hervorgehoben wird in diesem Zusammenhang, dass das parodistische Spiel mit Traditionen primär auf Unterhaltung des Lesers/Hörers der *Satyricon* zielt. So z.B. G. Schmeling (1991) S. 376: »All we are trying to establish here is that Petronius appears to have written the *Satyricon* in episodes, each of which bears a remarkable similarity to a recognizable literary form... Petronius chooses illustrative details and shapes them into scenes and the scenes into episodes with the intention to entertain.« Ebenso J. Adamietz (1995) S. 331: «Nicht in der Wiedergabe von Abenteuern wird die Aufgabe gesehen, sondern der Ehrgeiz Petrons richtet sich auf die virtuose Darbietung von Literatur». Vgl. dazu auch Ch. Gill (1973) bes. S. 182, wo er Petron als «literary Daedalus» bezeichnet; P.G. Walsh (1970) S. 66: «his main purpose is to amuse his sophisticated readers» ähnlich (1974) S. 185ff.; J.P. Sullivan (1968) S. 110: «All this is merely to stress that Petronius, whatever his deficiencies, is an artist not a moralist»; H.D. Rankin (1971) S. 7: «The *Satyricon* has its own integrity of intention as a work of art»; R. Beck (1973) S. 45: «One receives throughout the novel the consistent impression of a narrator *shaping* the adventures and encounters of his past life into episodes which will delight and amuse.»

theoretischen Fragen von ‚Bedeutung‘ und ‚Interpretation‘ literarischer Texte an und legt seiner Analyse einen rezeptionsästhetischen (*reader-response theory*) Ansatz zu Grunde. Das Bedürfnis, Bedeutung herzustellen, ist für N.W. Slater nicht nur wesentliches Kennzeichen der Ich-Erzähler-Figur Enkolps, der sowohl in seiner Suche eines Bezugsrahmens, um die Ereignisse, die ihm widerfahren, verstehen und beeinflussen zu können, als auch in seinen Versuchen, ‚seine‘ Rolle zu finden, scheitert. Diese vergebliche Suche nach Sinn und Bedeutung charakterisiert für Slater auch das Lektüreerlebnis, indem die Erwartung des Lesers auf schlüssige Interpretation und inhärente Bedeutung immer wieder enttäuscht werde.⁹ In der rezeptionsästhetisch orientierten Monographie von N.W. Slater sowie auch in der Arbeit von M. Plaza stehen vor allem Passagen, in denen Gelächter und Spott eine Rolle spielen, im Zentrum des Interesses. Während N.W. Slater vor allem den Effekt von Gelächter und Spott der Leserschaft fokussiert, untersucht M. Plaza diese Thematik als Motive innerhalb der *Satyrice*. Als charakteristisch für die *Satyrice* wird die interpretatorische Offenheit und Ambivalenz des Textes herausgearbeitet, die M. Plaza auch als «polyphon» im Sinne Bachtins beschreibt. Im Gelächter und Spott, so die These, werden soziale Hierarchien, zumal die Ordnung der Geschlechter, ebenso wie literarische Hierarchien ausser Kraft gesetzt: Im Lachen komme die Darstellung einer verkehrten Welt zur Anschauung. Allerdings finden sich im Text, wie M. Plaza aufzeigt, Hinweise darauf, dass im Lachen die jeweilige Umkehrung sowohl verspottet als auch bejaht wird, weshalb für M. Plaza die Ambivalenz das wesentliche Charakteristikum des Motivs des Lachens darstellt.¹⁰ G.B. Conte legt seiner Analyse mit dem Konzept des «hidden author» eine narratologische Differenzierung zugrunde. Dabei ist der «hidden author» als implizite Kommunikationsebene gleichsam ‚hinter‘ der Erzählfigur angesiedelt und äussert sich nirgends explizit. Seine Stimme muss und kann vom Leser erschlossen werden, zumal er den Schlüssel zum Verständnis der Textintention darstellt. Das literarische Spiel mit festen Erzähltraditionen, das wesentlich durch Stilisierung nach epischen Modellen in Gang gesetzt werde, funktioniere, so Conte, als Parodie in der Diskrepanz zwischen dem Gestus der Erhabenheit («sublimity») und dem Szenarium der Alltäglichkeit in Enkolps Lebenswelt. Aufgebaut werde diese Diskrepanz über die beiden Erzählinstanzen: die Instanz des «hidden author» einerseits, der Enkolp in aus der Literatur bekannte Situationen führe, und der Instanz der erzählenden Ich-Figur Enkolps

⁹ N.W. Slater (1990) S. 237 u. 249.

¹⁰ M. Plaza (2000) S. 215: «Drawing on laughter's function in the potentially metafictional utterances [M. Plaza verweist auf 80,9 und 132,15, A.M.], as well as on my study of laughter elsewhere in the *Satyrice*, I suggest that explicit laughter, itself ‚an *ambiguous* response to a potentially ambiguous situation‘, serves to highlight, and even shape, the irreducible polyvalence of Petronius' work, and emerges as a singular apt metonymy for the *Satyrice*'s teasing, humorous relativising of any given interpretation of literature and life.» Nicht aus rezeptionsästhetischer Perspektive betonen auch G. Huber (1990) in ihrer Studie zur «Witwe von Ephesus» und L. Callebat (1974) die Ambivalenz als wesentliches Charakteristikum der *Satyrice*.

andererseits, der in seinen Handlungen den literarischen Vorbildern nicht gerecht werde.¹¹ Für G.B. Conte wird dabei sichtbar, dass «The longing for the sublime... a kind of infection»¹² sei; auch das Wertesystem, das gleichsam hinter Enkolps Erlebnissen mit dem «hidden author» erkennbar werde, impliziere nicht einen Angriff auf den traditionellen Literaturkanon bzw. den Gestus der Erhabenheit der literarischen Vorbilder, sondern sei als Spitze gegen den «improper use that has been made of them»¹³ zu verstehen. C. Panayotakis' Interesse richtet sich in seiner Monographie auf den Einfluss des Mimus sowie der römischen Komödie auf den Text der *Satyricon*. Das Charakteristikum der Theatralität wird bestimmt hinsichtlich Inhalt, Struktur und Stil einzelner Episoden, wobei C. Panayotakis die Problematik dieser vergleichenden Analyse angesichts der Tatsache, dass relativ wenig über die entsprechenden dramatischen Gattungen, zumal den Mimus, bekannt ist, thematisiert.¹⁴ C. Connors nimmt in ihrer Studie die enge inhaltliche Verschränkung der Verseinlagen mit der Prosahandlung in den Blick. Ihr Interesse gilt dabei den kürzeren Verseinlagen ebenso wie den beiden grossen, von Eumolp vorgetragenen Epyllien zur *Troiae Halosis* und zum *Bellum Civile*, die sie sowohl im Verhältnis zu den jeweiligen literarischen Vorlagen als auch im kulturellen und historischen Kontext von Neros Rom diskutiert. Dabei nimmt sie auch die Frage der Qualität der Eumolpischen Verse auf, indem sie allerdings den von ihr festgestellten Schwächen seiner Gedichte eine Funktion zuweist. Anführen möchte ich hier vor allem eine Funktion, die C. Connors auch in ihrer Analyse der kleineren, erotischen und/oder moralisierenden Verseinlagen herausarbeitet: die Problematisierung nämlich des Themas des adäquaten sprachlichen Erfassens von Sachverhalten. So zeigt sie für die Gedichte Enkolps, wie idealisierende Metaphorik und Bildmotive «ironically undercut the erotic idealization they ostensibly project»¹⁵. Für Eumolps *Troiae Halosis* zeigt sie auf, wie die spontan vorgetragene Rezitation zum Sinnbild des sprachlichen Scheiterns am epischen Stoff des Untergangs von Troja wird.¹⁶ Die Frage nach der Adäquatheit von Sprache bzw. nach dem Verhältnis von Sprache und Referenz erweist sich auch im Rahmen meiner Fragestellung als zentrales Thema innerhalb

¹¹ G.B. Conte (1996) S. 24: «The mere fact that the reader of the *Satyricon* is set in front of a dramatized narrator distinct from the author (the «hidden author»), a narrator who narrates in the first person and with a responsible voice — and in a fictional situation mimicking real life — automatically entails a divergence in understanding. Hence the possibility of establishing the ironic nature of the narration. The sophisticated narrative form of the Petronian novel plays precisely on the clear distinction between author and narrator.»

¹² G.B. Conte (1996) S. 84.

¹³ G.B. Conte (1996) S. 86.

¹⁴ C. Panayotakis (1995).

¹⁵ C. Connors (1998) S. 69.

¹⁶ Unter anderem erwähnt C. Connors die Umwertung des Verhältnisses von sprachlicher Metaphorik und Referenz. Besonders deutlich arbeitet sie das in der Laokoon-Szene heraus (S. 89ff.), in der bei Vergil die Insel Tenedos die Örtlichkeit bezeichnet, von wo zwei Schlangen heranziehen (*Aen.* 2,203ff.), bei Eumolp wird Tenedos figurativ zum Schlangenpaar (89,29ff.). Zur Frage der Problematik der Adäquatheit des sprachlichen Ausdrucks im Zusammenhang meiner Analyse vgl. unten Kap. 4.3.1 und Kap. 5.1.1 und folgende.

der *Satyrica*, nicht nur für die Figur Eumolps. E. Courtney hat in seinem *Companion to Petronius* gleichsam die Früchte seiner langen Beschäftigung mit Petron zusammengestellt: Das Buch führt kurzweilig durch die Abenteuer Enkolps und bietet eine erste Einführung und Lesehilfe für manch schwierige Stellen, wo das Fehlen eines neueren Gesamtkommentars zu Petrons *Satyrica* besonders schmerzlich bewusst wird.¹⁷

Nach wie vor ist allerdings die Frage nach der inhaltlichen Kohärenz, zumal des Zusammenhangs der *Cena Trimalchionis* zum Rest der Abenteuer Enkolps, in vieler Hinsicht noch wenig diskutiert. Zwar hat G.B. Conte überzeugend dargelegt, wie sich in den Themen um «Sex, Food, and Money»¹⁸ die Diskussion um zwei «conflicting codes»¹⁹ verdichtet. So bewegt sich die kleine Gruppe der *scholastici* den Konfliktlinien dieser Zeichensysteme entlang, indem sie zwar einerseits den Code des Sublimen in Rede- und Sprachkunst vertritt, andererseits aber von den Tiefen der «material themes» der Körperlichkeit geradezu magisch angezogen wird. Dementsprechend deutet G.B. Conte die Flucht der *scholastici* aus dem Haus des Trimalchio als Versagen und Scheitern von Enkolp und seinen Freuden, die eigene Position des Sublimen angesichts von Trimalchios dominanter Essensinszenierung, auf die sich dessen intellektuellen und kulturellen Ambitionen beschränken, einzubringen oder gar durchzusetzen.²⁰ Worin besteht allerdings die Botschaft dieser Codes? Über welches Wissen verständigen sich Enkolp und sein Freundeskreis im Zeichensystem des Sublimen bzw. Trimalchio und seine Gäste im Zeichensystem der Nahrung? Über die Frage nach dem ‚codierten‘ Inhalt der Botschaften erhoffe ich mir Hinweise zur inhaltlichen Kohärenz der *Satyrica* ebenso wie zum Wertesystem.

Thema und Ausgangspunkt meiner Arbeit sind die Körpergeschichten, die Geschichten also, in denen es mit G.B. Conte um «sex» und «food» geht. Im Folgenden möchte ich die Fragestellungen und Ziele dieser Arbeit ebenso wie die Verfahren, nach welchen die Beantwortung dieser Fragestellungen am geeignetsten einzulösen ist, etwas genauer erläutern. Theoretische Basis bildet dabei Freuds Begriff der «Überdeutung», der aufs engste mit seinem Kultur- und Literaturverständnis zusammenhängt, weshalb ich darauf kurz eingehen möchte.

¹⁷ E. Courtney (2001).

¹⁸ Das vierte Kapitel in G.B. Conte (1996) S. 104ff. trägt den Titel ‚Sex, Food, and Money. Low Themes versus High Scenarios‘.

¹⁹ G.B. Conte (1996) S. 110.

²⁰ G.B. Conte (1996) S. 123: The inventive grandiosity that marks Trimalchio’s dinner lies precisely in the extraordinary power of food, which finally reigns supreme... The distaste for food which rises progressively in Encolpius and in the narrative itself is the distaste felt by someone who has not been able to dominate the mechanism which controls the dinner...»

Wie Freuds Werk nicht nur die Psychologie, sondern auch die moderne Kunst- und Literaturtheorie, auch die literaturwissenschaftliche Hermeneutik, deren Interesse auf die Problematik um die Prozesse des Verstehens und der Sinnkonstitution gerichtet ist, beeinflusst hat, zeichnet P. von Matt in dem knappen Band über «Literaturwissenschaft und Psychoanalyse» nach.²¹ Obwohl Freud selbst keine kohärente Kunsttheorie formulierte, waren seine Äusserungen zum Verhältnis von Gesellschaft und Kunst und zur psychologischen Funktion des Kunstwerks für Autor und Leser für die Literaturwissenschaft nach ihm von grösster Bedeutung.²² Bekannt ist die populäre Rezeption von Freuds Unbewusstem sowie der Vorwurf des biographistischen Reduktionismus²³. Wenig wahrgenommen werden im Vergleich die Konsequenzen und Möglichkeiten für die Interpretation von literarischen Texten jenseits einer rein historischen Perspektive. So ist für die Literatur und das Verstehen der Literatur mit Freud ein wichtiger methodischer Begriff herauszuheben, der auch für die Interpretationsarbeit von Bedeutung ist. Freud betont, dass entsprechend den vielfältigen Ursachen, aus denen heraus ein literarisches Werk entstanden ist, die Deutungsmöglichkeiten mehrfach seien und führt dafür den Begriff der «Überdeutung» an.²⁴ Bilder und Zeichen der Literatur sind demzufolge gleichsam mehrschichtig interpretierbar. Je nach Bezugssystem, in dem ein Bild oder Motiv gelesen wird, kann es unterschiedliche Bedeutungen haben. *Die* Bedeutung für ein bestimmtes Zeichen gibt es demnach nicht, vielmehr wird damit die Interpretationsarbeit zur Suche nach den verschiedenen möglichen Bedeutungen in den variierenden Bezugssystemen. So ist deutlich, dass die psychologischen Relationen, die vom Text auf den Autor hin hergestellt werden können, nur *eine* Bedeutungsgruppe umfassen. Neben dem Bezug zu Biographie und Lebensumständen des Dichters gilt es im Sinne der Überdeutung, die die potenzielle «Mehrfachdeutung» meint, den verschiedenen anderen

²¹ P. von Matt (2001), Vgl. dazu auch dens. (1983).

²² R.F. Gleis (2000) zeigt in seinem Aufsatz über Freud und die Antike exemplarisch auf, dass Freuds Auseinandersetzungen mit der Antike weit mehr als Bildungsreminiszenzen sind: Freuds Referenz auf die antike Literatur schliesst eine wirkungsästhetische Interpretation mit ein, «an der Aristoteles seine wahre Freude gehabt hätte» (S. 20). R.F. Gleis weist auch darauf hin, dass Aristoteles zu den meist zitierten antiken Autoren bei Freud gehört (S. 24), was verrät, dass literaturtheoretische Fragen bei Freud zwar nicht explizit, aber implizit eine Rolle spielen.

²³ Freuds Theorie impliziert nicht notwendigerweise eine biographistische Vorgehensweise, wie sie vor allem in der älteren Literaturpsychoanalyse zu finden ist, die «den Autor gleichsam auf die Couch gelegt» hat (L. Rühling, Psychologische Zugänge, in: H.L. Arnold/H. Detering (Hrsg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, 2. Aufl., München 1997, S. 488). Eine solch psychoanalytische Lektüre, die auch auf die Rekonstruktion der Sexualität des Autors zielt, hat für die *Satyricon* J.P. Sullivan, *The Satyricon of Petronius — Some Psycho-Analytical Considerations*, *The American Imago* 18 (1961) S. 353-369 unternommen. Eine Rekapitulation dieser Thesen findet sich in J.P. Sullivan (1968) Kap. 7, S. 232ff.

²⁴ S. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 273: «Wie übrigens jedes neurotische Symptom, wie selbst der Traum der Überdeutung fähig ist, ja dieselbe zu seinem vollen Verständnis fordert, so wird auch jede echte dichterische Schöpfung aus mehr als einem Motiv und einer Anregung in der Seele des Dichters hervorgegangen sein und mehr als eine Deutung zulassen. Ich habe hier [gemeint ist die Hamlet-Interpretation, A.M.] nur die Deutung der tiefsten Schicht von Regungen in der Seele des schaffenden Dichters versucht.»

Bedeutungen und Bezugssystemen nachzugehen. Dieses Verständnis der Interpretationsarbeit hängt aufs engste mit Freuds Konzept der ästhetischen Erfahrung und seinem Verständnis von Kultur zusammen. So fasst Freud im Hinblick auf die gesellschaftliche Ordnung und die Kultur den Menschen als «wünschendes Wesen in einer Welt von Verboten»²⁵. Jeder zivilisatorische und kulturelle Fortschritt wird vom Menschen erkaufte durch Verzicht auf eine frühere Lust und auf frühere Vergnügen. Kulturgewinn heisst Triebverzicht.²⁶ Die alte Trieblust bleibt dem Menschen jedoch als verdrängte und ins Unbewusste verbannte erhalten. Mit der Verdrängung fallen die Triebe auch dem Vergessen anheim; doch weil der Trieb nur verdrängt und vergessen, nicht jedoch aufgehoben ist, entsteht ein fortdauernder Konflikt von Trieb und Verbot. Aus der These dieses im Unbewussten fortdauernden Konflikts von Verbot und Trieb leitet Freud sein Konzept der ästhetischen Erfahrung ab. Sein Verständnis von Kunst — und also auch von Literatur — ist festzumachen am Begriff des «Festes», den er in «Totem und Tabu» entwickelt: Der Mensch, der an Verbot und Triebverzicht leidet, wiewohl diese Kulturgewinn bedeuten, kreiert verschiedene Rituale. Diese Rituale erlauben es ihm, in einem bestimmten Zeitraum gewisse Verbote spielerisch zu übertreten und ausser Kraft zu setzen. Das kollektive Fest der ganzen Gesellschaft oder einer bestimmten Gesellschaftsgruppe ist eine Form eines solchen Rituals. Als anderes Ritual oder kleines Fest wäre das Erlebnis zu nennen, das der Einzelne in der Konfrontation mit einem Kunstwerk erfährt: die ästhetische Erfahrung. Das «Fest» im Sinne Freuds meint nicht irgendeine bestimmte Form oder Gestalt eines Anlasses. Vielmehr fasst der Begriff jegliches Ereignis, «das seine aktuelle Gestalt erst findet in der Relation zu den aktuellen Verboten, die es auf seine Weise übertritt oder mindestens überspielt»²⁷. In der Begegnung mit dem Kunstwerk, auch der Literatur, erlebt der Mensch, so die These Freuds, eine alte, unzivilisierte und vergessene Lust, die ihm gefahrlos nur für den Moment des «Festes» und gleichsam verkleidet begegnen kann. So können Kunst und Literatur verstanden werden als ein

²⁵ P. von Matt (1983) S. 10.

²⁶ S. Freud, Das Unbehagen in der Kultur, S. 63: «Die Triebsublimierung ist ein besonders hervorstechender Zug der Kulturentwicklung, sie macht es möglich, dass höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen... Drittens endlich, [nach erstens: «Aufzehrung» bzw. Umwandlung bestimmter Triebe zweitens: Sublimierung von Triebzielen, A.M.] und das scheint das Wichtigste, ist es unmöglich zu übersehen, in welchem Ausmass die Kultur auf Triebverzicht aufgebaut ist, wie sehr sie gerade die Nichtbefriedigung (Unterdrückung, Verdrängung oder sonst was?) von mächtigen Trieben zur Voraussetzung hat.» «Die Triebsublimierung ist ein besonders hervorstechender Zug der Kulturentwicklung, sie macht es möglich, dass höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen... Drittens endlich, [nach erstens: «Aufzehrung» bzw. Umwandlung bestimmter Triebe zweitens: Sublimierung von Triebzielen, A.M.] und das scheint das Wichtigste, ist es unmöglich zu übersehen, in welchem Ausmass die Kultur auf Triebverzicht aufgebaut ist, wie sehr sie gerade die Nichtbefriedigung (Unterdrückung, Verdrängung oder sonst was?) von mächtigen Trieben zur Voraussetzung hat.»

²⁷ P. von Matt (2001), S. 33.

«Sozialisationspiel, als legitimierte Form der Artikulation tabuisierter Triebwelten»²⁸. Ähnliche Reflexionen finden sich von ganz anderer Forschungsintention her beim Sprach- und Literaturtheoretiker M. Bachtin, dessen Werk auch in der Petron-Forschung rezipiert wurde.²⁹ Bachtin fasst den Begriff des «Karnevalesken» als literarisches Urphänomen, das in engem Bezug zu karnevalesken Äusserungsformen bzw. zum Karneval steht. Der Karneval ist als Inversionsritual, in dem die Reglementierungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens für einen bestimmten Zeitraum ausser Kraft gesetzt sind, nur im Kontext der jeweiligen Alltagskultur verständlich. Karnevalesken Textformen ist die Darstellung des Lachens, der Übertretung von Normen sowie des von sämtlichen sozialen Hierarchien befreiten, familiären Umgangs charakteristisch. Diesen Karnevalscharakter bestimmter literarischer Phänomene sieht Bachtin im jeweiligen historischen und kulturellen Kontext verankert.

In Freuds Konzept ist für das Verhältnis von Normenübertretung und aktuellen Verboten nicht die Inversion (Darstellung einer «verkehrten Welt») charakteristisch, sondern die ‚Verkleidung‘ und ‚Verschiebung‘ der Not und Last verbotener Wünsche in die Darstellung szenisch-konkreter Erzählinhalte. Die prägenden Erfahrungen von Lustverzicht um des Kulturgewinns und der sozialen Integration willen bleiben unbewusst vorhanden und werden als altes Erfahrungswissen im Erlebnis der Literatur ungewollt erinnert und wieder durchgespielt. Die Attraktivität der Konflikte der Geschichten um Liebe und Mord gründet dabei in den eigenen schwierigen und vergessenen Sozialisierungserfahrungen. Die glückliche und die tragische Liebe, Mord und Totschlag sind so verstanden als immer wiederkehrende Erzählstoffe der Literatur Chiffren, deren Bilderarsenal in ihrer eigenen Weise auf die vielfältigen Nöte und Sehnsüchte der Menschen antworten kann.³⁰ Literarische Motive erzählen gleichsam verkleidet von *anderen* Nöten und Wünschen, die Deutung und Interpretation der literarischen Bilder kann je nach gewähltem Zusammenhang unterschiedlich ausfallen.

Enkolps Liebesabenteuer und seine Impotenz ebenso wie sein Besuch der *Cena* bei Trimalchio sind solch wiederkehrende Erzählstoffe, die auf vielfache Weise in Bezug zu

²⁸ G. Neumann (1993c) S. 405, wo er jedoch im Zusammenhang mit dem «Kulturthema Essen» das Fehlen einer systematischen Anwendung dieser Thesen nicht nur auf den Sexual- sondern auch auf den Ernährungstrieb konstatiert.

²⁹ Bachtins Theorie der «Dialogizität» basiert auf seiner Auffassung von sprachlicher Kommunikation, der zufolge der Sinn einer Äusserung nur durch den Kontext der Kommunikationssituation bestimmt werden kann. Dementsprechend liefert für ihn auch die jeweils zeitgenössische Kultur den notwendigen Kontext. Ausserhalb dieses Kontexts könne weder das Werk noch die im Werk widerspiegelte Autorintention verstanden werden. Zum Begriff der «Karnevalisierung» vgl.: M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969; Nachdruck im Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M. 1990ff. Speziell zur Rezeption Bachtins in der altphilologischen Forschung vgl. auch S. Döpp (1987) und (1993); D.B. McGlathery (1998); L. Callebat (1974); ebenso R. Herzog (1989), der die *Satyrice* (insbesondere die *Cena Trimalchionis*) für eine Theorie des Festes parallel zu Zeugnissen festlicher Zwangsveranstaltungen der zeitgenössischen Wirklichkeit diskutiert.

³⁰ Vgl. dazu P. von Matt (1994) S. 17-30.

literarischen Vorbildern stehen. Mich interessieren in den Motiven von Enkolps erotischem Versagen und seiner entschiedenen körperlichen Abwehr im Ekel während der *Cena* im genannten Sinne *andere* Bedeutungsinhalte und Bezugssysteme, in denen diese Motive und Bilder gelesen werden können.

Themen der Körperlichkeit sind in den *Satyrice* von augenfälliger Präsenz und sollen im Folgenden Gegenstand einer Analyse sein. Mein Interesse zielt vor allem auf das sinnstiftende Bedeutungsgewebe, das auf der Ebene des Erzählplots und insbesondere auf der Metaebene eines übertragenen Sinns sichtbar ist. Sowohl Enkolps Frauenbegegnungen als auch die Motivierung anderer Erzählepisoden sind häufig an die Thematisierung von körperlichen Grundgegebenheiten wie Sexualität, Hunger und Essen, letztlich auch allgemein von Leben und Sterben gebunden. Immer wieder tritt das Körperliche in den *Satyrice* ins Bewusstsein. So leidet Enkolp im Rahmen der Frauenbegegnungen an Impotenz, die erst durch das wundersame Eingreifen Merkurs geheilt wird. Die Frage, welches das gebührende Mass und die angezeigte Form der Trauer für den toten Körper ihres Mannes sei, ist Grundmotiv der «Witwe von Ephesus». Der Novellentext stellt dabei die vitalen körperlichen Bedürfnisse (Essen, Trinken, Sexualität) der Witwe dem Anspruch nach absoluter Trauer für den toten Körper des Mannes entgegen, und nicht ohne Pikanterie wird geschildert, wie die — anfangs sich trauernd und keusch gebende — Frau ihren körperlichen Bedürfnissen unterliegt, das Fasten aufgibt und sich einem neuen Mann zuwendet. Umfangreich und prominent bieten sich damit zur Analyse die verschiedenen Liebesabenteuer und sexuellen Erlebnisse, die zur Anschauung kommen. Da Hunger und Glück des Essens wesentlich auch in die Thematik des Umgangs des Menschen mit seiner Kreatürlichkeit eingebunden sind, sollen auch die *Cena* des Trimalchio und Eumolps anthropophagisches Speiseangebot besprochen werden. Den Phänomenen des Ekels und des Geschmacks während der Tafelrunde soll dabei ebenso Aufmerksamkeit geschenkt werden wie der Frage, wie Trimalchios Neigung zur Nekrophilie im Rahmen der angeführten Fragestellung einzuschätzen ist.

Das «Alimentäre» und das «Sexuelle»³¹ gewährleisten die Reproduktionsprozesse des Körpers und der Gattung. Nahrungsaufnahme, verstanden als Reproduktion des Individuums, und Sexualität, verstanden als Reproduktion der Gattung, sind biologische Grundgegebenheiten zur Erhaltung des Lebens im Angesicht des Todes. Die vorliegende Arbeit hat es also mit jenen anthropologischen Grundkonstanten zu tun, die durch Nahrung, Sexualität und Tod repräsentiert werden. Der Gegenstand dieser Arbeit ist darüber hinaus ein Zeugnis der Geschichtlichkeit aller Sexualität und Nahrungsaufnahme. Die Spannung zwischen Sexualität

³¹ Mit den Begriffen des ‚Alimentären‘ und des ‚Sexuellen‘ wird im kulturwissenschaftlichen Zusammenhang auf die menschliche Sinnlichkeit «als Basis und gleichsam ‚organisches‘ Fundament der Kultur und ihrer transformierenden Kraft» verwiesen. (G. Neumann, [1993c] S. 408).

und Essakt als biologischer Wirklichkeit und den vielfachen gesellschaftlichen Regeln, die das Essen und die Liebe ordnen, gestatten und verbieten, verweist auf die Geschichte der menschlichen Sexualität und Nahrungsaufnahme. Das Essen und die Liebe sind in ihrer Geschichtlichkeit Teil eines kulturellen Ordnungszusammenhangs, dessen Bedeutung und Sinn sich im Laufe der Geschichte wandeln kann. Der Tatsache, dass mit den an die körperlich-,natürlichen' Gegebenheiten gebundenen Akten des Essens und der Liebe soziale Zeichen und Rituale geschaffen werden, widmen sich im Besonderen historisch ausgerichtete kulturwissenschaftliche Forschungsarbeiten verschiedenster Disziplinen. Sowohl dem Bereich der Sexualität als Knotenpunkt zwischen Natur- und Kulturprozess als auch dem Bereich der Nahrungsaufnahme ist inzwischen ausführlich Aufmerksamkeit zu Teil geworden.³²

Ebenso sehr und vor allem steht mit dem Thema der Körperlichkeit im Folgenden zur Diskussion, welche Rolle in diesem Zusammenhang der Rede über das Essen und über die Liebe in der Literatur zukommt. Werke der Literatur verweisen, ausgehend von lebensweltlichen Vorgängen, auf historische Wirklichkeit. Doch werden in den literarischen nicht einfach die historischen Gegebenheiten abgebildet, vielmehr knüpfen Werke der Literatur an lebensweltliche Vorgänge (z.B. der Sexualität und des Essens) an und «verwandeln diese in Modelle menschlicher Selbstvergewisserung»³³. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist neben dem eigentlichen Erzählplot, der mittels mannigfacher künstlerischer Verfahren auch in den *Satyrica* gleichsam wirkliche Erfahrungen mit der Liebe und dem Tod darstellt, auch die zweite Ebene, die Ebene der literarischen Repräsentation von Interesse. Denn die lebensweltlichen Vorgänge werden in der ästhetischen Inszenierung von Kunst und Literatur überlagert durch eine Metaebene von kulturellen Zeichen und Bildern. Im Sinne von Freuds Begriff der Überdeutung kann unter anderen folgender Bedeutungszusammenhang als zentral für meine Arbeit festgehalten werden: Aus dem Blickwinkel einer kulturwissenschaftlichen Fragestellung auf das Körperthema ist von primärem Interesse, in welcher Weise sich die Kunst lebensweltlicher Vorgänge bedient, um den Bedeutungsprozess auf dieser Metaebene in Gang zu setzen. Die konstitutive Funktion des Körpers im literarischen Text liegt darin,

³² Zur Sexualität: Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen, Frankfurt/M 1977 [1976]; ders., Sexualität und Wahrheit 2. Der Gebrauch der Lüste, Frankfurt/M 1989 [1984]; ders., Sexualität und Wahrheit 3. Die Sorge um sich, Frankfurt/M 1989 [1984]; Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt/M 1982. Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Paris 1977. Als Forschungsbeiträge zum Kulturthema Essen seien genannt: Norbert Elias, Über den Prozess der Zivilisation, 2. Aufl., Bern 1969 [1939]; Mary Douglas, Deciphering a Meal, in: dies., Implicit Meanings. Essays in Anthropology, London 1975, S. 249-275; Claude Lévi-Strauss, Mythologica. 4 Bd., Frankfurt/M 1976; Roland Barthes, Für eine Psycho-Soziologie der zeitgenössischen Ernährung, Freiburger Universitätsblätter 75 (1982) S. 65-73; Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 3. Aufl. Frankfurt/M 1989 [1979]. Vgl. dazu mit weiteren Literaturangaben den einleitenden Aufsatz von A. Wierlacher zum Band «Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder», Berlin 1993 sowie im selben Band G. Neumann mit dem Aufsatz «Jede Nahrung ist ein Symbol».

³³ G. Neumann (1993c), S. 391.

dass er sich als Objekt ästhetischer Bearbeitung von seinen ‚natürlichen‘ und ‚biologischen‘ Trägern gelöst hat. Der ästhetisch inszenierte Körper ist in neueren kulturwissenschaftlichen Ansätzen «als Substrat aller kulturellen Vorgänge»³⁴, die an ihm beobachtet werden können, ins Zentrum des Interesses gerückt. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei jenen Knotenpunkten, in denen lebensweltlichen Vorgängen zwischen Naturphänomen und Kulturprodukt Bedeutung zukommt. Die Bereiche des Essens und der Liebe scheinen dabei als Knotenpunkte zwischen Natur- und Kulturprozess von zentraler Bedeutung zu sein: Tisch und Bett als Spielfeld von natürlicher Disposition und sozialer und kultureller Organisation handeln vom menschlichen Selbstverständnis im Angesicht seiner Sterblichkeit. Die Rede übers Essen und die Liebe entpuppt sich als Problematisierung menschlicher Existenzweise zwischen Sterblichkeit und Ewigkeit, Zeugungsakt und Kunst-Produktion, zwischen Naturphänomen und Kulturwesen.

Formuliertes Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, mögliche Zusammenhänge der Körper-Geschichten für die *Satyrice* im Kontext zu erschliessen. Dies soll eingelöst werden über ein Interpretationsverfahren, das im Sinne der oben erwähnten Überdeutung nach den Bedeutungen der Bilder und Motive sucht, in denen Körpererlebnisse eine Rolle spielen. Diese Suche von Bedeutungszusammenhängen im ‚Bezugssystem Körper‘ für den Text der *Satyrice* will und kann in keiner Weise das Problem des Produktionsprozesses und damit die Intention des Autors aufspüren. Ebenso wenig können mit dieser Fragestellung Aussagen über die historische Praxis von Liebe und Sexualität, Kochkunst und Kulinarik in neronischer Zeit gemacht werden.³⁵ Besondere Aufmerksamkeit soll vielmehr jenen Knotenpunkten gelten, in denen sich ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ im Ess- und Liebesakt aufs Innigste verbinden, in denen sich also ein unmittelbarer Sinn mit einem *anderen* Sinn verbindet. Die Schaltstellen der Verwandlung von ‚Natur‘ in ‚Kultur‘ spielen die Schlüsselrollen möglicher Bedeutungszusammenhänge der Körper-Geschichten.

Die Methode, derer ich mich auf dieser Suche nach den Bedeutungen und Zusammenhängen des Körpermotivs in den *Satyrice* bediene, ist eine Lektüre gegen das Prinzip des «stillschweigenden Pakt[s] zwischen Autor und Leser»³⁶. Paul Ricœur beschreibt im dritten

³⁴ G. Neumann (1993c) S. 395.

³⁵ Mit einer explizit historischen Fragestellung befasst sich F. Dupont (1977). Im Rahmen ihres diskurs-analytisch orientierten Ansatzes distanziert sie sich allerdings kritisch von ‚traditionell‘ historischen Perspektiven, die Texte unhinterfragt als Repräsentation einer wie auch immer gearteten ‚Wirklichkeit‘ betrachten (S. 12): »Certes, l'historien éclaire des points particuliers: il renseigne sur le titre municipal de *Sévir Augustal*, dont s'honore Trimalchion; il fait le point sur la querelle des écoles oratoires, les théories picturales, les us testamentaires. Mais il commet un pas fatal quand, après avoir repéré quelques réalités bien datées, comme celles que nous venons de citer, il décide que le texte où elles se trouvent est *donc* représentatif du monde de son auteur et prétend s'en servir comme document.» Für die Frauenfiguren im historischen Kontext vgl. L. Cicu (1992).

³⁶ P. Ricœur (1991) S. 262.

Band seines Hauptwerkes «Zeit und Erzählung»³⁷ die Interaktion von Text und Leser als dialogischen Prozess, durch den das *Werk* erst eigentlich konstituiert werde. Charakterisiert ist dieser Dialog zwischen Leser und Text gemäss Ricœur durch verschiedene Phasen von unterschiedlicher Qualität der Lektüre. Den «Primat des Verstehens»³⁸ bildet die ästhetische Erfahrung, deren Erkenntnis bezogen auf den Genuss des Textes stattfindet. Für seinen Begriff der «Ästhetik» bzw. der «ästhetischen» Erfahrung verweist Ricœur auf die Bedeutungsfülle des griechischen Wortes αἰσθησις und versteht unter Ästhetik «die Erforschung der mannigfaltigen Weisen, wie ein Werk durch seine Wirkung auf den Leser diesen *affiziert*»³⁹. Dementsprechend fasst er die Qualität der ersten Lektüre gleichsam als Lektüre-genuss und primäres Verstehen. Dieses Verstehen ist dadurch gekennzeichnet, dass es die Erwartungen entwickelt, die vom Text vorgegeben werden: «Geniessendes Verstehen ist eine *wahrnehmende* Rezeption, die dem folgt, was der Text als Partitur vorschreibt...»⁴⁰ Auf diese Phase einer «unschuldigen»⁴¹ Lektüre, die einem Lesen gemäss dem Textwillen entspricht, lässt Ricœur eine zweite Lektüre folgen. Im Rahmen einer zweiten Lektüre, die sich durch reflektierende Distanznahme, kennzeichnet, stehen Fragen im Vordergrund, die die noch «unbestimmten Bedeutungselemente des wahrnehmenden Verstehens»⁴² thematisieren. Kritisch zu reflektieren gilt es in diesem Sinne vor allem die Techniken und Überzeugungsstrategien, die der Text entwickelt, um dem Leser in einem «Vertrauenspakt»⁴³, «eine bestimmte Einschätzung oder Wertung seiner Hauptfiguren nahezu legen»⁴⁴. Es gilt in einer zweiten Lektüre, der Erzählstrategie des implizierten Autors nachzugehen, um den vom amerikanischen Literaturwissenschaftler W.C. Booth eingeführten Begriff des implizierten Autors⁴⁵ aufzunehmen. P. von Matt führt dieses literaturtheoretische Prinzip, das er — soweit ich sehe — in Anknüpfung an Paul Ricœur als «moralischen Pakt» bezeichnet, als Voraussetzung seiner kritischen Lektüre der «Familiendesaster in der Literatur»⁴⁶ ein. Dement-

³⁷ «Zeit und Erzählung», 1988-1991, ist die deutsche Übersetzung von «Temps et récit», 1983-1985. Im dritten Band («Die erzählte Zeit» bzw. «Le temps raconté») diskutiert Ricœur die rezeptionsästhetische Frage des Verhältnisses zwischen Werk und Leser.

³⁸ P. Ricœur (1991) S. 284.

³⁹ P. Ricœur (1991) S. 270f.

⁴⁰ P. Ricœur (1991) S. 285.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ P. Ricœur (1991) S. 259. Ricœur nennt diesen Pakt auch den «stillschweigendem Pakt zwischen Autor und Leser» oder spricht in diesem Sinn von «Lektürepakt», z.B. S. 262.

⁴⁴ P. Ricœur (1991) S. 261.

⁴⁵ Der Begriff des implizierten Autors bezeichnet die aus dem Text erschliessbare Instanz zwischen realem Autor und Erzähler, der die literarische Gestaltung zugeschrieben werden kann. Vgl. dazu W.C. Booth, *Die Rhetorik der Erzählkunst*, 2 Bde., Heidelberg 1974 [= UTB 384/385].

⁴⁶ P. von Matt (1999) S. 36ff.

sprechend bezeichnet er mit dem Prinzip des «moralischen Paktes» den Vorgang, dass während des Vollzugs der Lektüre der Leser den Normenzusammenhang, den der Text anbietet, zustimmend zur Kenntnis nimmt. P. von Matt bezieht sich dabei auf die Kategorien von ‚Gut‘ und ‚Schlecht‘ im engeren Sinne, d.h. auf ethische und moralische Normenzusammenhänge. Ich werde im Folgenden dieses literaturtheoretische Prinzip auch auf das sinnliche Geschmacksurteil von ‚Schmackhaft‘ und ‚Ekeleregend‘ ausweiten, zumal sowohl die Kategorie der Moral als auch die Kategorie des (guten) Geschmacks über das Urteil von ‚Gut‘ oder ‚Schlecht‘ funktionieren. Die stillschweigende Zustimmung im Vollzug des Lesens zu den vom Text vorgegebenen Werturteilen bildet die Voraussetzung für das Vergnügen und die Lust am Erzählten: Der Text führt den Leser durch einen Erlebnisablauf von literarischen Szenen, deren ‚Moral‘ und Werturteil dem Leser versteckt oder offenkundig über die Kategorien von Richtig und Falsch, Gut und Schlecht, Schmackhaft und Ekeleregend einleuchtend und richtig erscheint. Der Leser ist während der Lektüre gewissermaßen in «gemeinsamer Aktivität»⁴⁷ mit dem Text einig, dass das eine befürchtet werden muss, etwas anderes aber gehofft werden darf, dass um diesen Menschen geangt werden muss bzw. einem anderen nur das Schlechteste zu wünschen ist, dass etwas ‚appetitlich‘ ist, etwas anderes aber ‚ekelerregend‘.⁴⁸ Wird dieser «Vertrauenspakt» oder — nach P. von Matt — «moralische Pakt» mit den *Satyrice* eingegangen, so kommen die Leser in den Genuss all jener Emotionen und Gefühle, die das sexuelle Versagen Enkolps, der Fall einer ehemals und vermeintlich züchtigen Frau und die Appetithappen bei Trimalchio versprechen. Eine kritisch beobachtende Lektüre, die den «moralischen Pakt» mit dem Text verweigert, eröffnet jedoch Erkenntnisse, die der Erzählstrategie des Textes auf der Spur sind. Denn eine Lektüre, die nach der Art und Weise fragt, wie die Kategorien von Moral und Geschmack zustande kommen, wie offen und versteckt im Text mit ihnen operiert wird, führt zu einer ebenfalls literaturwissenschaftlichen Erkenntnis. Ich bin mir bewusst, dass eine solche Lektüre sich der Gefahr aussetzt, zuweilen Bedeutungselemente, zumal des Erzählplots, zugunsten der Analyse der Erzählstrategie zu opfern. Die *Satyrice* eröffnen jedoch neben Komik und Parodie als Elemente des primären Lektüregenusses und dem damit verbundenen Potenzial,

⁴⁷ P. Ricœur (1991) fasst die Lektüre als dialogischen Prozess (S. 272): «Das Werk, könnte man sagen, resultiert aus der Interaktion von Text und Leser.» P. von Matt beschreibt diesen Lektüreprozess folgendermaßen (S. 36): «Der moralische Pakt ist also ein wichtiges Ingrediens der Texterfahrung, und »Pakt« wird er genannt, weil er zu gleichen Teilen aus einer Aktivität des Textes und aus einer des Lesers besteht.»

⁴⁸ Vgl. dazu auch W.C. Booth, *Die Rhetorik der Erzählkunst*, Heidelberg 1974, Bd. 1, S. 142: «Aber der implizierte Autor eines jeden Romans ist jemand, dessen Überzeugung ich in allen Punkten weitgehend teilen muss, wenn ich Gefallen an seinem Werk finden will... Unabhängig von meinen wirklichen Überzeugungen und Gewohnheiten muss ich Herz und Verstand dem Buch unterordnen, wenn ich es vollauf genießen will.» Als deutsche Übersetzungen des engl. *implied author* findet sich sowohl der Begriff des ‚implizierten‘ wie auch des ‚impliziten Autors‘.

die Leserschaft zum Lachen zu bringen, auch auf einer Metaebene interessante Bedeutungszusammenhänge. Dies zu zeigen, ist Ziel meiner Arbeit.

Mit den folgenden Ausführungen steht eine Handvoll literarischer Szenen und Motive zur Diskussion, deren thematische Konstanz eigentlich frappant ist. Die illegitime und die glückliche Liebe, der Liebesbetrug und die ‚Hochzeit‘, die (friedliche) Tischgemeinschaft — all diese Szenen und Konstellationen kehren beständig in der Literatur wieder. Freuds Annahme von einer kollektiv-psychischen Struktur, die vom historischen Epochenwandel nur bedingt berührt wird, entspricht dabei diesem Befund, dass literarische Szenen und mythische Konfigurationen von einer Konstanz sind, die sich jeglicher historischen Plausibilitätsklärung entzieht. Eine rein bildungsgeschichtliche Erklärung ist interessant. So kann kaum Zweifel bestehen, dass Petron die Werke Homers ebenso kannte wie Platons *Symposion*. Erschöpfend können solche Erklärungen jedoch nicht sein. Mein Interesse zielt auf eine Analyse der Symbolisierungsebenen und Sinnsysteme jenseits des Vergnügens am Text im gemeinsamen «Vertrauenspakt». Ein solches Vorgehen macht Argumentationen und Vergleiche über Epochen und Literaturgattungen hinweg nicht nur sinnvoll, sondern notwendig. Meine Thesen können und wollen keine letztgültige Beweisbarkeit beanspruchen. Trotz Verweigerung des «unschuldigen» Textgenusses hoffe ich, dass diese Arbeit gleichwohl auf den Spuren des Appetits am Essen und der Liebe den einen oder anderen literaturwissenschaftlichen Geschmack an den *Satyrica* zu vermitteln vermag.

ὄφρα με γυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θήης
 («damit du mich, wenn ich mich entblösst habe,
 ehrlos und unmännlich machst»)
 (Hom. *Od.* 10,341)

2 *Encolpius paralyticus*¹

Wer erzählt die *Satyrica*? Die Antwort auf diese scheinbar naive Frage nach der Erzählinstanz ist entscheidend, zumal erst die Bestimmung der Erzählinstanz eine Beurteilung des dem jeweiligen Werk inhärenten Werte- und Normensystems möglich macht. Ausgehend von der grundlegenden Bestimmung der Fiktionalität der *Satyrica* ist die Erzählinstanz narratologisch als Ich-Erzählsituation charakterisiert: Mit der Ich-Erzählerfigur Enkolps wird nur erzählt, was in *ihrer* Perspektive («point of view») wahrzunehmen ist², so dass sich jede literarische Analyse vorrangig über die Erzählerfigur Enkolps Rechenschaft ablegen muss: «The starting point for an assessment of Encolpius as narrator must surely be Encolpius' own attitude toward the telling of his tale, since it is that which determines the whole character of the narration and thus of the novel itself.»³ Für die Analyse der erzählten Erlebnisse, der anderen Figuren und damit für die Beurteilung des gesamten Werkes ist es also von entscheidender Bedeutung, sich über die Funktion und Charakteristik des Haupthelden Enkolp Klarheit zu verschaffen.⁴

Den Erzähler Enkolp plagt zuweilen ein «*numen inimicum*» (140,11), das im körperlichen Versagen der Impotenz, zumal im Rahmen seiner Erlebnisse mit Frauen, zum Ausdruck kommt. Seine sexuellen Abenteuer sind deshalb Ausgangspunkt meiner Fragestellung dieser Arbeit zum Thema der Körperlichkeit in Petrons *Satyrica*. Die Analyse der Frauenabenteuer soll zum einen Aufschluss darüber geben, in welchem Bedeutungszusammenhang und Bezugssystem Enkolps Körper lesbar ist. Zum anderen bilden diese sexuellen Abenteuer die Basis für die Charakteristik der Erzählerfigur von Enkolp. Enkolps Frauenabenteuer mit der

¹ Kirkes Worte in 131,10.

² Die personale Erzählform, in der die Erzählperspektive ganz durch die Person des Erzählers bestimmt wird, ist für die Antike mit den *Satyrica* zum ersten Mal überhaupt konsequent durchgeführt. Sowohl der griechische Liebesroman (ausser Heliodors *Aithiopika*) als auch Apuleius' *Metamorphosen* in der Nachfolge Petrons weisen — in je verschiedenem Mass — auktoriale Erzählsituationen auf, die durch raffende Berichte und Kommentare eines allwissenden Erzählers und dessen souveränes Verfügen über das Geschehen charakterisiert sind. Vgl. dazu P. Habermehl (1998), S. XI und B. Effe, Entstehung und Funktion ‚personaler‘ Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike, *Poetica* 7 (1975) S. 135-157, bes. S. 148ff.

³ R. Beck (1973), S. 44f. bzw. (1999) S. 53.

⁴ Vgl. dazu auch G.B. Conte (1996) S. 26: «Everything makes sense if we accept that the narrator and protagonist is the *only* mediator of the narrative.» Ebenso G. Schmeling (1996b) S. 486: «The voice of the *Satyrica* is always that of Encolpius»

Priap-Priesterin Quartilla, mit der Matrone Kirke und mit den Heil-Zauberinnen Proselenos und Oenothea können — wie gezeigt werden soll — vor allem durch Enkolps Impotenz, die sich in einem allgemeinen sowie im sexuellen Sinn äussert, charakterisiert werden.⁵ Besondere Aufmerksamkeit soll dabei der Frage zukommen, inwieweit sich mit der körperlichen Sexualität ein anderer Sinn verbindet. Enkolp selbst stellt in seinen Erzählungen einen Zusammenhang zur Figur des Odysseus bzw. zum Körper von Odysseus her. In Odysseus' potentem Körper sehe ich den Angelpunkt des Bedeutungskontexts, der sich auf der Metaebene der ästhetischen Inszenierung innerhalb der *Satyrical* ergibt. Mit Bezug auf Odysseus wird nicht nur auf die patriarchale Geschlechterordnung von Macht und Potenz verwiesen. Odysseus steht auch prototypisch für eine «Geschichte männlicher Subjektbildung als Auseinandersetzung mit der Natur und als Unterwerfung und Ausgrenzung des Weiblichen»⁶. Nach der Analyse der Frauenabenteuer möchte ich deshalb eine für meine Lektüre von Enkolps Impotenz zentrale Deutung von Odysseus' Körperpolitik vorstellen, wie sie bereits von M. Horkheimer und Th.W. Adorno ausgeführt und von der Gender-Forschung in den 1980er Jahre rezipiert wurde. In einem letzten Kapitel zur Erzählerfigur werde ich darlegen, inwiefern Enkolp als Schelm verstanden werden kann. Die anthropologisch-psychologische Typisierung von Enkolp als Schelmenfigur impliziert ein Verständnis seiner Abenteuer — sowohl der Frauenabenteuer als auch des Besuchs des Gastmahls bei Trimalchio und des Ausflugs nach Kroton — als Rollenspiel⁷ und Ausprobieren von Lebens- und Sinnmöglichkeiten. In diesem Ausprobieren von Rollen und Sinnmodellen der Schelmenfigur Enkolp sehe ich die thematische Klammer, die die verschiedenen Abenteuer gleichsam zusammenhält.

⁵ Ausserhalb der Frauenbegegnungen ist Enkolps Impotenz noch an zwei weiteren Stellen thematisiert: In einem nur in Fragmenten erhaltenen Gespräch zwischen Enkolp und Giton, in dem Giton der Impotenz seines älteren Freundes immerhin die Korrektheit sokratischer Liebe attestiert (128,7 und 129,1), sowie während eines spontanen Stelldicheins mit einem jungen Knaben (140,11). Anders als in den Frauenbegegnungen wird jedoch in den genannten beiden Erwähnungen Enkolps sexuellem Versagen im Text wenig Gewicht verliehen. Die Impotenz Erfahrung ist als existenzielle Erfahrung in den *Satyrical* eng an die Inszenierung der Geschlechter gebunden. Zur männlichen Impotenz in antiken Texten vgl. H.P. Obermayer (1998) S. 255ff.

⁶ I. Stephan (2000a) S. 82.

⁷ Zum Spiel mit Rollen als konstitutivem Element der *Satyrical* insgesamt vgl. auch A. Malits/Th. Fuhrer (2002).

2.1.1 Enkolps Frauenabenteuer: Stationen einer Impotenz⁸

2.1.1 Quartilla: Vom kalten Schauer der Ohnmacht

Die Quartilla-Szene beginnt mit einem imposanten Auftritt, der in Enkolps Schilderung der Epiphanie einer Göttin gleichkommt: Sie betritt das Zimmer, in dem sich Enkolp, Giton und Askylt befinden, und beschuldigt die drei der Störung des heiligen Priap-Ritus. Als Vergeltungsmassnahme fordert sie ein Sühneopfer in Form einer religiösen Nachtfeier. Quartillas Verhalten kann als Rollenspiel charakterisiert werden, in dem sie sich je nach Situation einmal als Bittstellerin, dann wieder als Drohende gebärdet. Ohne Zweifel ist es Ziel ihres verwirrenden Spiels, das Einverständnis der drei jungen Männer zur Teilnahme an der Nachtfeier zu erhalten, was sie auch erreicht.⁹ Eine Mischung aus Ehrfurcht, Mitleid und Schuldgefühl bringt Enkolp dazu einzuwilligen. Auf dieses Versprechen hin schlägt die Stimmung um, sichtlich fröhlich und zugleich siegesbewusst schaut Quartilla dieser religiösen Nachtfeier, dem *pervigilium*, entgegen.¹⁰ Enkolp und seine Begleiter hingegen registrieren verunsichert die nun von machtvoller Dominanz zeugenden Worte und Gesten Quartillas. Enkolp realisiert, dass die Frau doch keine Priesterin mit göttlichem Nimbus ist (19,3-5):

ut haec dixit Quartilla, Ascyrtos quidem paulisper obstupuit, ego autem frigidior hieme Gallica factus nullum potui verbum emittere. sed ne quid tristius expectarem, comitatus faciebat. tres enim erant mulierculae, si quid vellent conari, infirmissimae scilicet; contra nos, si nihil aliud, virilis sexus. sed et praecincti certe altius eramus. immo ego sic iam paria composueram, ut si depugnandum foret, ipse cum Quartilla consisterem, Ascyrtos cum ancilla, Giton cum virgine

«Sowie Quartilla dies gesagt hatte, stutzte Askylt ein klein wenig, ich aber fühlte mich kälter als ein gallischer Winter an und konnte kein Wort mehr hervorbringen. Doch dass

⁸ Der Titel ist formuliert in Anlehnung an eine Kapitelüberschrift in H.P. Obermayer (1998). Zu Petrons *Satyrice* bzw. zu den «Stationen der Impotenz» Enkolps vgl. ibd. S. 313ff.

⁹ Vgl. dazu C. Panayotakis (1994) und (1995) S. 38: «Many elements in the description of Quartilla's actions and speech indicate so clearly the histrionic behaviour she adopts, that the hypocrisy of the expression of her feelings is beyond doubt.»

¹⁰ Quartilla selbst erklärt sich als Priesterin des Priap, sie beschuldigt die drei, in der Priapuskapelle unerlaubt Zeugen geworden zu sein (17,8) und fordert diese Nachtfeier als Sühnopfer für den Gott Priap (21,7). Allerdings scheint dieses Szenario nur ein Vorwand zu sein, um die drei Männer in ihre Verfügungsgewalt zu bringen. Vgl. dazu C. Panayotakis (1995) S. 36: «We can only speculate on precisely what this ritual was. After all, this is not of great importance, for Quartilla's behaviour must be perceived within a context of role-playing and pretence, since the men's alleged sacrilege might have been only an excuse made up by Quartilla in order to have a lustful wake-night (*pervigilium*) with the persons to whom she took a fancy (16.4).» Zur Frage des Priap-Kultes vgl. A. Aragosti/P. Cosci/A. Cotrozzi (1988) S. 3ff.; ebenso T. Pinna (1978), der sich auf Bezüge zu orientalischen Mysterienkulten konzentriert und zum Schluss kommt, dass in den *Satyrice* in parodistischer Weise eine Geringschätzung dieser Kulte zum Ausdruck gebracht werde.

ich nichts allzu Schlimmes zu erwarten hatte, ergab sich aus der Begleitung. Denn es waren drei Frauenzimmer und, falls sie etwas unternehmen wollten, offensichtlich absolut machtlos; hingegen wir, wenn sonst nichts, Mannsbilder. Aber auch wir hatten uns jedenfalls höher aufgeschürzt. Ja ich hatte sogar schon so Paare gebildet, so dass, sollte es zum Kampf kommen, ich gegen Quartilla antreten würde, Askylt gegen die Magd und Giton gegen das junge Mädchen»

Nachdem Enkolp also desillusioniert und enttäuscht Quartilla nicht mehr in der Priesterinnen-Rolle wahrnehmen kann, definiert er für sich die Situation neu mit der Vorstellung, dass sie als Männer den ohnehin schwachen Frauen allemal überlegen seien.¹¹ Enkolp beruft sich hier also explizit auf Macht und Stärke ‚des Mannes‘, dem die Frau natürlich – wie er meint – unterlegen ist. Mit anderen Worten: Enkolp bezieht sich hier auf Verhaltenserwartungen, die als Geschlechterrollen von Mann und Frau die ‚Ordnung der Dinge‘¹² regeln: Für die Männer sind Sieg und Macht durch die körperliche Überlegenheit die Norm, für die Frauen Niederlage und Unterordnung. Im Vertrauen auf diese männliche Übermacht bildet Enkolp auch bereits Kampfpaaire, sollte es zur tätlichen Auseinandersetzung, zum Kampf auf Leben und Tod, kommen. In naiver Selbstverständlichkeit hat er bereits Rolle und implizite Verhaltenserwartung ‚des Mannes‘ übernommen, naiv deshalb weil er und seine Gefährten in der Folge eines Besseren belehrt werden: Eine Reihe von Stellen in den anschliessenden Fragmenten zeugt von der Kapitulation des ‚männlichen Geschlechts‘.

So sind Enkolps Probleme und Krisen im weiteren Verlauf der Begegnung mit Quartilla beträchtlich. Dies zeigen die zwei folgenden kurzen Fragmente 19,6 und 20,2:

¹¹ Es ist typisch für Enkolps Verhalten und Handlungsweise, dass er seine Welt interpretiert und ordnet, indem er Rollenzuweisungen macht. Diese Rollenzuweisungen erweisen sich jedoch stets als Fehlinterpretationen. Dies zeigt sich auch in der kurzen Szene 6-8: Enkolp hat sich verirrt und kann sich nicht mehr erinnern, in welchem Haus sich seine Unterkunft befindet. In welche Richtung er auch immer geht, nach einer Weile findet er sich wieder am selben Ausgangspunkt. Als er sich verzweifelt an eine Bauersfrau wendet und fragt, ob sie wisse, welches der Häuser seine Herberge sei, amüsiert sich die Alte über diesen – von ihrer Perspektive aus, die Enkolp im nachhinein wiedergibt – dummen Witz, und führt den Ahnungslosen in ein Bordell. Als Enkolp dies realisiert, verlässt er fluchtartig und peinlich berührt das Freudenhaus. Den ganzen Vorfall kommentiert er in seiner Erzählung gleichsam entschuldigend mit den Worten (7,2): *divinam ego putabam* («ich hielt sie für eine Wahrsagerin»).

¹² In dem Buch «Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften» (frz. Originaltitel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966) entwickelt Michel Foucault verschiedene Aspekte des Diskursbegriffs, wie er in die Literaturtheorie Eingang gefunden hat. Schon M. Foucault selbst hat den Diskursbegriff nicht einheitlich verwendet, in unterschiedlicher Bedeutung wird der Begriff dementsprechend disziplinübergreifend in der Philosophie, Soziologie, Psychologie, Geschichte und der Literaturwissenschaft verwendet. Mein Interesse beschränkt sich, ohne speziellen Bezug auf Foucault und die Diskursanalyse, auf das Ordnungsschema, auf das Enkolp mit seinen Aussagen referiert. Für einen kurzen Überblick zum Begriff des Diskurses vgl. S. Winko, Diskursanalyse, Diskursgeschichte, in H. L. Arnold/H. Detering (Hrsg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 2. Aufl., München 1997, S. 463-478.

tunc vero excidit omnis constantia attonitis, et mors non dubia miserorum oculos coepit obducere

«Da verliess uns in unserer Bestürzung aller Mut, und der Tod begann sich unzweifelhaft über die Augen von uns Elenden zu legen»

sollicitavit inguina mea mille iam mortibus frigida

«Sie bearbeitete mein Glied, das so kalt war, als wäre es schon tausendmal gestorben»

Wie Enkolp in 19,3 die schockierende Erkenntnis, dass von Quartilla etwas anderes zu erwarten sein würde, als er es sich vorgestellt hat, in das Bild der Kälte fasst – er sei *frigidior hieme Gallica factus* –, so ist auch hier die unerwartete Einsicht in die Unterlegenheit der Männer im metaphorischen Vergleich mit Kälte bzw. Eis und Tod formuliert. Die Fragmente zeigen die drei jungen Männer in passiver Annahme der zumeist erotisch-sexuellen Gewalt, der sie ausgeliefert sind. Dabei werden ihnen auch Hände und Füße angebunden (20,4): *duas institas ancilla protulit de sinu alteraque pedes nostros alligavit, altera manus* («die Magd nahm zwei Bänder aus ihrem Togabausch und band uns mit dem einen die Füße, mit dem anderen die Hände fest»). Diese Fesselung steht möglicherweise in Beziehung zu einem Initiationsritus, in dem der noch nicht Eingeweihte durch die Vorwegnahme des Todes neu bekehrt in den Kult aufgenommen wird, ein Bezug, den auch verschiedene vergleichbare Zeugnisse nahelegen, in denen dieser Brauch des Hände- und Füsseanbindens erwähnt wird.¹³ In jedem Fall wird mit dieser Fesselung die Vorstellung des totalen Machtverlustes über den Körper manifest, der im Bild des Todes beschrieben wird.

Wird Quartillas Verhalten konsequent im Kontext des Rollenspiels verstanden, mit dem sie das Einverständnis der drei Männer zur Teilnahme an der Nachtfeier erreichen möchte, so erscheint der Vorwurf der Störung des Priap-Ritus als ein von Quartilla vorgeschobener Vorwand, mit dem sie sich in der Rolle der Priesterin in eine Machtposition versetzen will, in der sie eine Nacht lang (im *pervigilium*) über die drei Männer verfügen kann. Machtverlust und Kapitulation auf männlicher Seite spiegeln sich in Enkolps sexuellem Versagen, er erlebt sein lahmes Glied als kalt und assoziiert damit den Tod: Die Schlawheit des Glieds ebenso wie Ohnmacht und Unterlegenheit gegenüber Quartilla – Impotenz also in einem umfassenderen Sinn – sind in der Metaphorik von Kälte- und Todeserlebnissen beschrieben. Im Gegenzug wird Quartilla in Begriffen aus den Bereichen des Kriegs-, des Gerichtswesens und der Arena dargestellt. So inszeniert sie sich z.B. in Fragment 21,2 als Gladiatorenmeisterin und Regieführende, indem sie mit einer Rute in der Hand einem zudringlichen Kinäden befiehlt, von Enkolp abzulassen.¹⁴ Im Text ist in diesem Zusammenhang von *missionem dare*

¹³ Vgl. dazu A. Aragosti/P. Cosci/A. Cotrozzi (1988) S. 6 und S. 79ff.

¹⁴ 21,2: *ultimo cinaedus supervenit myrtea subornatus gausapa cinguloque succinctus... modo extortis nos clunibus cecidit, modo basiis olidissimis inquinavit, donec Quartilla ballaenaceam tenens virgam alteque*

die Rede, d.h. Quartilla gewährt Begnadigung, und Enkolp muss sich (sexuell) nicht bis zum Tod abkämpfen. Sie entscheidet also gleichsam über Leben und Tod. Quartilla übernimmt eine männlich geprägte Macht- und Herrschaftsstellung und beraubt damit Enkolp des sicheren sozialen Ortes ‚des Mannes‘, was er in der Metaphorik von Kälte und Tod expliziert, womit er auch den Verlust des vermeintlich sicheren gesellschaftlichen Ortes anspricht.

2.1.2 Das Liebesabenteuer mit Kirke: Impotenz als Todeserfahrung

Ein vergleichbarer Ablauf der Ereignisse findet sich in der Schilderung des gescheiterten Liebesabenteuers mit der Matrone Kirke. Enkolp gibt sich als Sklave namens Polyaeus aus und verwendet damit ein Epitheton des homerischen Odysseus; in dieser Rolle lässt er sich auf ein Liebesverhältnis mit Kirke ein.¹⁵ Kirke ihrerseits, so wird im Text deutlich gemacht, sucht sich ihre Liebhaber stets nur unter den Sklaven, d.h. sie wählt sich Liebhaber aus, denen sie zumindest in sozialer Hinsicht eindeutig überlegen ist. Trotzdem sieht Enkolp in ihr das Ideal einer Geliebten und greift auf die ganze Bandbreite der aus der Tradition des Epos, der Elegie und des griechischen Liebesromans bekannten Topoi zurück, um das Bild, das er sich von dieser Frau machen will, zu beschreiben.¹⁶ Für seine Vergötterung Kirkes macht er auch von der Lichtmetaphorik Gebrauch (127,5), von einem Bild also, das im römischen Bereich häufiger mit dem Adjektiv *candida* zum Ausdruck gebracht wird und sowohl die sinnliche Schönheit des Körpers als auch den rein geistigen Glanz der *puella divina* beschreiben soll.¹⁷ Gleichzeitig untermauert er mit dem Namen Polyaeus das traditionelle Rollenbild, indem er

succincta iussit infelicibus dari missionem («Am Ende kam noch eine Mannshure dazu, bekleidet mit einem myrtenfarbenen, groben Wollkleid und mit einem Gurt um die Hüften,... bald fiel er mit Verrenkungen seines Hinterns über uns her, bald beschmierte er uns mit widerlich stinkenden Küssen, bis Quartilla, eine Fischbeinrute haltend und hoch aufgeschürzt, befahl, uns arme Kerle laufen zu lassen»). Auch der Übergriff des Kinäden, dem von seiner Rolle her eigentlich der passive Part zugehörte, macht Enkolps Unterlegenheit deutlich. Der *cinaedus* wird zum Aktiven, der von Enkolp, der als Penetrierender phallisch-aktiv ist bzw. sein sollte, Sexualhandlungen einfordert.

¹⁵ Als πολύαινος «viel besungen», «viel gepriesen» wird bei Homer nur Odysseus bezeichnet. Als «πολύαινος Ὀδυσσεύς» locken ihn die Sirenen in *Od.* 12,184. Enkolp expliziert den Bezug zum Abenteuer des Odysseus bei den Sirenen in 127,5, wo er die erotisch aufgeladene Atmosphäre zwischen ihm und Kirke zu den verführerischen Gesängen der Sirenen in Bezug setzt (*ut putares inter auras canere Sirenum concordiam*; «als ob ein Sirenenkonzert durch die Lüfte ertönt»). In diesem Epitheton für Enkolp klingt entsprechend auch die Anspielung auf die Hoffnung auf erotische Kompetenz nach dem Vorbild des Namensgebers Odysseus an. Polyaeus hier wie dort im Sinne «ruhmreich wegen erotischer Fähigkeiten». Vgl. dazu H.P. Obermayer (1998) S. 326. G. Schmeling (1969) diskutiert in seiner Zusammenstellung der Namen in Petrons *Satyrice* Enkolps Pseudonym leider nicht.

¹⁶ Vgl. dazu z.B. Ch. Stöcker (1969), S. 36ff.; F.M. Fröhlke (1977) S. 17ff.; D. Blickmann (1988); J. Adamietz (1995).

¹⁷ Ausführlich dazu F.M. Fröhlke (1977) S. 17ff.

als Odysseus die Heldenrolle einnimmt. Kirke hingegen sucht das platte Liebesverhältnis mit dem ‚Sklaven‘, das sie sich in absolut nicht-sublimen Art und Weise aktiv zu besorgen weiss.

Die Folgen dieser falschen Erwartungen an die eingenommenen bzw. zugewiesenen Rollen (Sklave, ideale Geliebte) sind absehbar: Kirke setzt jeglicher Überhöhung ein Ende, indem sie Enkolp umarmt und zu Boden zieht. Dessen Rollenzuweisungen werden damit fragwürdig: Kirke, die aktiv um ihr Liebesleben besorgt ist, entspricht nicht dem Bild der Reinen, Göttlichen, und in der Folge vermag Enkolp auch sein nach dem Modell der Odysseus-Kirke-Szene eingerichtetes Rollenschema nicht aufrechtzuerhalten: Dieser hatte bekanntlich Kirke das Versprechen abgerungen, ihren Stab nicht zu gebrauchen und ihn nicht auf diese Weise ehrlos und unmännlich zu machen:¹⁸ Odysseus hatte Kirke also bezwungen und seinen Willen und seine Ordnung durchgesetzt. Enkolp hingegen gelingt es offensichtlich nicht, die Ordnung der männlichen Potenz herzustellen: Er erweist sich Kirke gegenüber als impotent.

Im Folgenden soll das Augenmerk vor allem auf die Rede über diese Impotenz gerichtet werden, weil sich in dieser Explizierung der nicht erfüllten Rollenerwartung und in der Thematisierung der nicht erreichten Norm aufschlussreiche Hinweise auf die Geschlechterinszenierung finden.

Kirke schreibt Enkolp nach der missglückten Liebesnacht einen Brief, in dem es heisst (129,4 ff.):

„Circe Polyaeno salutem. si libidinosa essem, quererer decepta; nunc etiam languori tuo gratias ago. in umbra voluptatis diutius lusi. quid tamen agas, quaero, et an tuis pedibus perveneris domum; negant enim medici sine nervis homines ambulare posse. narrabo tibi, adolescens, paralyisin cave. numquam ego aegrum tam magno periculo vidi: medius [fidius] iam peristi. quod si idem frigus genua manusque temptaverit tuas, licet ad tubicines mittas. quid ergo est? etiam si gravem iniuriam accepi, homini tamen misero non invideo medicinam. si vis sanus esse, Gitonem relega...“

«Kirke grüsst Dich, Polyaenus. Wäre ich auf wollüstigen Genuss aus, würde ich mich über die Täuschung beklagen; so aber bin ich Deiner Schaffheit dankbar. Ich vergnügte mich länger in einer Vision der Lust. Wie es Dir aber geht, frage ich, und ob du auf deinen eigenen Füßen nach Hause gekommen bist. Die Ärzte nämlich behaupten, dass Menschen ohne Spannkraft nicht gehen können. Ich will Dir sagen, junger Mann, hüte Dich vor einer Lähmung. Niemals habe ich einen Kranken in so grosser Gefahr gesehen. Im Zentrum bist Du bereits tot. Sollten gar Deine Knie und Hände von derselben Todeskälte befallen werden, kannst Du nach der Leichenmusik schicken. Wie steht es

¹⁸ Hom. *Od.* 10,341: ὄφρα με γυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θήης.

also? Wenn ich auch eine grosse Beleidigung erfahren habe, so missgönne ich doch dem Elenden sein Heilmittel nicht. Wenn Du gesund sein willst, schick Giton weg...»

Kirke beschreibt hier die Impotenz im Sinn einer Krankheit ebenfalls im Vokabular des Todes und des Absterbens, den potenten Mann hingegen bezeichnet sie als gesund und ‚ganz‘. Kirkes Worte sind unmissverständlich: Enkolps phallisches Versagen hat den Austritt aus diesem Leben zur Folge. Während in der Erzählung des Quartilla-Erlebnisses der Ausschluss aus diesem Leben im Bild des Todes eine Vorstellung blieb, die Enkolp im Zusammenhang mit seiner Kapitulation aktualisiert hatte, bestätigt hier Kirke diese angstvolle Ahnung: Der Mann, der nicht potent ist, sei es in einem umfassenden Sinn, sei es sexuell, laufe Gefahr zu sterben. Kirke belegt mit ihren Worten die Vorstellung, dass der Tod als der radikalste Ausschluss aus dem Leben für den Verlust der männlichen potenten Rolle und damit für den Ausschluss aus der patriarchalen Gesellschaftsordnung steht, die sich Enkolp als Liebhaber Polyaenus selbst auf den Leib geschrieben hat.

Auch Enkolp nimmt im Bewusstsein seiner verzweifelten Lage – wie bereits in der Schilderung der Nachtfeier bei Quartilla – diese Metaphorik von Kälte und Tod auf. In einem Gedicht spricht er über sein versagendes Glied, das er bestrafen will (132,8):

nec iam poteram, quod modo conficere libebat; / namque illa metu frigidior rigente bruma / confugerat in viscera mille operta rugis.

«Nicht mehr konnte ich tun, wozu ich eben noch Lust hatte; / denn jener hatte sich vor Angst, lebloser als klirrende Kälte, hinter tausend Falten tief im Bauch verkrochen.»

Für die sexuelle Leistungskraft des ‚gesunden‘ Mannes finden sich im Text zwei Metaphern aus dem Mund von Kirke und ihrer Magd Chrysis. An einer Stelle spricht Chrysis Enkolp mit folgenden Worten an (131,3):

‚quid est... fastose, ecquid bonam mentem habere coepisti?‘

«Nun, spröder Freund, ob du wohl Anstalten machst, bei klarem Kopf zu sein?»

Mit dieser Wendung des «klaren Kopfes» oder des «klaren Verstandes» verweist sie auf einen anderen Bereich, der die Ausgrenzung aus der gesellschaftlichen Ordnung impliziert. Es ist der Zustand des Wahnsinns, des Verrücktseins oder des ‚Nicht-mehr-ganz-bei-sich-Seins‘.¹⁹ In dieselbe Richtung zielt auch Kirkes Frage in 131,10, wo sie skeptisch meint:

¹⁹ Zum Motiv des Wahnsinns als Austritt aus der allgemeinen Ordnung und als austauschbare Chiffre für den Selbstmord vgl. auch P. von Matt (1994b) S. 28f.

„quid est... paralytice? ecquid hodie totus venisti?“

«Nun, lahmer Freund, bist du heute wohl ganz da?»

Diese beiden Fragen sprechen im Bild des Ganzseins bzw. des ‚Nicht-bei-sich-Seins‘ das Bedeutungsfeld von Wahnsinn als Krankheit an. Für Enkolp, so ist diesen Textstellen zu entnehmen, bleiben Tod oder Wahnsinn übrig, wenn er als Mann zur aktiven Liebesvereinigung nicht mehr fähig ist. Wenn also seine Potenz nicht zurückkehrt, ist er für die Gemeinschaft von Mann und Frau irrelevant geworden.

Ausgangs- und Bezugspunkt der Inszenierung der Geschlechter ist in diesen Textstellen Enkolps Körper. Mit der Thematisierung von Leib und Körper entsteht jedoch nicht nur ein Bezug zum ‚wirklichen‘, substanziellen Körper, sondern es werden auch historisch-kulturelle und soziale Bedeutungszusammenhänge ins Blickfeld gerückt.²⁰ Der konkrete Körper mit seinen Bedürfnissen und Zwängen, seinen Gelüsten und Leiden ist Ausgangspunkt für die Thematisierung normativer Ordnungs- bzw. Sinnsysteme. Enkolps Körper ist in der Inszenierung der Geschlechter nicht nur Schauplatz des physisch-phallischen Versagens, sondern figuriert auch als Zeichen kulturell geprägter Sinnsysteme. Sein Körper fungiert als Zeichen im Sinnsystem von geschlechtsspezifischer Zuordnung und sozialer Existenz, d.h. in der Beschreibung von Enkolps Körper wird das Sinnsystem von Geschlecht, Sexualität und Macht deutlich. Mit den Bildern von Kälte, Krankheit und Tod und unter Bezugnahme auf den potenten Odysseus als Vorbild, mit der Darstellung von Körpererlebnissen also werden die sozialen Konsequenzen der Impotenz zum Ausdruck gebracht. Die körperliche Erfahrung der Impotenz entspricht der sozialen Erfahrung der Exkommunikation aus der Gesellschaft, und beides kommt dem Tod gleich.

2.1.3 Heilungsversuche durch Oenothea und Proselenos

Neben Quartilla und Kirke bilden Proselenos und Oenothea zusammen die dritte Frauenbegegnung, die Enkolp umfangreicher schildert und die im Zusammenhang mit seinem Versagen steht. Die beiden Frauen charakterisieren sich selbst als Hexen, in deren Zuständigkeits-

²⁰ Vgl. dazu z.B. B. Krause (1992) S. 15: «Die hermeneutisch traktierten Körper sind, so scheint es, von einer ganz anderen Natur als die ‚wirklichen‘. Aber selbst noch dort, wo sie jede ‚wirkliche‘ akzeptierte Form, Gestalt und brave Befolgung gesellschaftlich normierter Handlungsethiken und ästhetische Botmässigkeit vermissen lassen oder sie bewusst desavouieren..., sind sie auf jene unweigerlich bezogen wie jene auf die literarischen, imaginierten. Die literarischen ‚Kunst‘- und Textkörper sind die phantasmatischen Doppelgänger der ‚wirklich‘ kaum oder nur noch in bestimmten, engen, kontrollierbaren Freiräumen möglichen.» Zum Körper als ‚semiotisches Gebilde‘ verschiedener kultureller Sinnsysteme vgl. auch unten S. 28ff.

und Kompetenzbereich auch die Heilung einer Impotenz liege.²¹ Insgesamt kann sowohl Proselenos' als auch Oenotheas Umgang mit Enkolp als grob und demütigend bezeichnet werden. Ähnlich wie zuvor Kirke und Chrysis beschimpft Proselenos Enkolp als lahmen Schwächling (134,2):

ne a puero quidem te vindicasti, sed mollis, debilis, lassus tamquam caballus in clivo, et operam et sudorem perdidisti.

«Nicht einmal jenem Knaben gegenüber hast du deinen Mann gestellt, sondern schlaff, lahm und energielos wie ein Gaul im Anstieg hast du Mühe und Schweiss vertan.»

Die Übergriffe auf Enkolp während der Therapie entsprechen in ihrer sexuellen Ausrichtung seinem Erlebnis mit Quartilla.²² Er wird von Proselenos regelrecht angefallen, verprügelt und mit einer *mascarpio*, einer Masturbation,²³ bearbeitet, eine Behandlung, die bei Enkolp Tränen zur Folge hat (134,3 und 5):

ac me iterum in cellam sacerdotis nihil recusantem perduxit impulitque super lectum et harundinem ab ostio rapuit nihilque respondentem mulcavit... ingemui ego utique propter mascarpionem, lacrimisque ubertim manantibus obscuratum dextra caput super pulvinum inclinavi.

«Und sie führte mich zum zweiten Mal, ohne dass ich Widerstand leistete, in die Kammer der Priesterin, stiess mich auf das Bett, riss einen Rohrstock von der Tür und verprügelte mich, ohne dass ich mich wehrte... Ich stöhnte ob der aggressiven Masturbation auf, während meine Tränen in Strömen flossen verbarg ich meinen Kopf unter der rechten Hand und liess ihn in das Kissen sinken.»

²¹ So stellt sich Oenothea in 134,12 nicht nur als Gebieterin über Erde, Meere, Winde und Flüsse, sondern auch als Herrscherin über die Götter (Luna und Sol) dar. Zum Typus der Hexe bzw. alten Kupplerin vgl. auch J.P. Sullivan (1968) S. 123; H.M. Currie (1989) v.a. S. 328f.

²² H.D. Rankin (1971) S. 30: «In a more intensified and absurd form the qualities of Quartilla appear in Oenothea and Proselenos, whose ritual for curing Encolpius of his impotence amounts to a painful, obscene assault, almost more terrifying to him than Quartilla's minatory amorousness.» Ähnlich J.P. Sullivan (1968) S. 122f.: «Quartilla's character is also based on a satiric type, this time the hypocritical woman who masks sexuality beneath the guise of religion, a theme which is repeated in the other priestess of Priapus, Oenothea, who is even more cynically corrupt in her religion, as Encolpius finds when he tries to bribe her into overlooking his slaying of the sacred goose (137.6). Quartilla too moves from feminine tears (17.2 ff.) to hypocritical altruism and religiosity (17.6,8), before she throws off the mask to reveal her amorous intentions, and hint at force unless they are gratified (18.5).» Für einen ausführlichen Vergleich von Quartilla und Oenothea/Proselenos vgl. A. Cotrozzi (1979).

²³ Das Hapaxlegomenon *mascarpio* wird allgemein als Synonym zu *masturbatio* aufgefasst. H.P. Obermayer (1998) S. 328 weist auf ein modifiziertes Verständnis dieses Begriffes hin, das *mascarpio* als Teil der aggressiv-sadistischen Behandlung durch Proselenos versteht.

Obwohl sowohl die verbalen Beschimpfungen als auch die körperlichen Übergriffe Parallelen zu den Erlebnissen mit Quartilla und Kirke zeigen, sind Enkolps Reaktionen nun völlig verschieden. In dieser Episode sind keine Aussagen Enkolps auszumachen, die nur annähernd die absolute Macht- und Wehrlosigkeit im Bild der Kälte bzw. des Todes anklingen lassen. Wenn man nicht annehmen will, dass dies mit dem fragmentarischen Zustand des Textes zu erklären ist, stellt sich die Frage, warum Enkolp bei Quartilla den Tod vor Augen hat, warum sich der Tod bei Kirke bereits in seinen Körper geschlichen hat, und warum Proselenos und Oenothea ihn trotz seiner impotenten körperlichen Verfassung letztlich nur ein müdes Lächeln kosten. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang zwei Stellen, die diese grundsätzlich verschiedenen Stimmungen Enkolps deutlich machen.²⁴ In 136,3 kann sich Enkolp das Lachen nicht mehr verkneifen, als die ältliche und wahrscheinlich nicht mehr ganz nüchterne Oenothea vom morschen Stuhl herunterstürzt: *consurrexi equidem turbatus anumque non sine risu erexi...* («Ich erhob mich zwar bestürzt, musste aber doch lachen, als ich der Alten auf die Beine half...»). Von einer ähnlichen Respektlosigkeit zeugt die Szene, in der Enkolp Oenothea als ‚Sühne‘ für seinen angeblichen Frevel – die Tötung einer heiligen Gans – pragmatisch Geld anbietet (137): Ruft man sich die passive Annahme von Quartillas Vorwurf des Frevels und ihrer Drohungen sowie die verzweifelte Stimmung bei Kirke in Erinnerung, wird die unterschiedliche Verhaltensweise Enkolps deutlich.²⁵ Die Erklärung für diese Diskrepanz liegt in der unterschiedlichen Konzeption der Frauenfiguren: Proselenos und Oenothea fallen als *aniculae* (131,2; 138,3), *anus* (135,1; 136,1, 138,2: *crudelissima anus*) aus dem Sinnsystem von Geschlecht, Sexualität und Macht heraus. In Enkolps Schilderungen dieser beiden alten Frauen ist der Topos der *vetula*, wie ihn auch Horaz in *epod.* 8 und 12 artikuliert, offensichtlich. Als alte Frauen sind sie nur noch Objekt eines sexuellen Ekels und letztlich machtlos.²⁶ Sie stellen keine Gefahr dar für die männliche Herrschaftsstellung, die Enkolp als ‚Mann‘ und Polyänus vertritt.

²⁴ Vgl. dazu auch A. Cotrozzi (1979) S. 184.

²⁵ Die Frevel-Vorwürfe sind ganz besonders auffallend in ihrer Vergleichbarkeit bzw. Unterschiedlichkeit. Während Quartillas Beschuldigung bei Enkolp betroffenes Schweigen und Sühne-Bereitschaft auslösen, haben Oenotheas Anklageversuche nur distanzierte und provokative Gleichgültigkeit zur Folge (anders kann wohl das Angebot eines Vogel-Strausses bzw. von Geld für die angeblich dem Priap heilige Gans nicht verstanden werden).

²⁶ Auf die Bedeutung der weiblichen Sexualität im Kontext des Alters weist an dieser Stelle auch H.P. Obermayer (1998) S. 328f. hin, ohne allerdings näher auf den Topos der *vetula* und Hexe einzugehen. Kennzeichnend für die *vetula* ist eine «Ekel-Topographie» des alternden Körpers, der von Falten und Furchen über vergilbte Zähne zu schlaffem Bauch und Brüsten reicht, wie W. Menninghaus (1999) S. 136f. in seinem Überblick über die Theorie und Geschichte des Ekels ausführt. Diese Ekel-Topographie gewinnt dabei «ihre Schärfe erst aus dem sexuellen Ansinnen, das von der *vetula* ausgeht und zu einem eigenen Motivkreis ausdifferenziert ist...». Vgl. dazu auch A. Richlin (1992) S. 109ff.

Quartilla und Kirke hingegen funktionieren als gewichtiges Gefahrenpotenzial für das Sinnsystem von Geschlecht, Sexualität und Macht, das mit den Rollenerwartungen und Normen verbunden ist, auf die sich Enkolp als ‚Mann‘ und Odysseus-Polyaenus beruft. Bei Quartilla übernimmt er die Rolle des ‚starken Mannes‘, bei Kirke die Rolle des ‚Liebhabers‘, und zwar eines Odysseus. Damit orientiert er sich am Modell einer patriarchalen Weltordnung. Doch sowohl Quartillas Dominanz als auch Kirkes aktive Gestaltung des Sexuallebens muss Enkolp als Gefährdung seiner Weltordnung erleben, da er die Normen, die die entsprechenden Rollen erfordern, nicht erfüllen kann. Sein Scheitern manifestiert sich an seinem Körper — oder anders gesagt — sein Körper wird zum Zeichen seiner verfehlten Normerwartung.²⁷ Allerdings wird für Enkolp seine Ordnung wieder hergestellt (140,12):

Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet, suis beneficiis reddidit mihi quod manus irata praeciderat...

«Denn Merkur, der die Seelen der Toten in den Hades hinunter- und wieder heraufzuführen pflegt, hat mir in seiner reichen Gnade wiedergegeben, was mir eine zornige Hand abgehauen hatte...»

Enkolps Potenz kehrt zurück. Er hat damit seine Rolle bzw. seine Welt hat ihre Ordnung wieder gefunden, denn Merkur, der die Toten in den Hades führt, rettet Enkolp gleichsam als *Deus ex machina* aus der ‚Todesgefahr‘. Auch wenn damit die Frauenabenteuer für Enkolp – in den erhaltenen Textfragmenten – ein glückliches Ende nehmen, so bleibt nichtsdestoweniger die Thematisierung der Konflikte zwischen den Geschlechtern in ihrer Brisanz und Aktualität bestehen.

2.2 Körpererlebnisse

Enkolps Körper figuriert in der Inszenierung der Geschlechter nicht nur als Schauplatz des physisch-phallischen Versagens, sondern ist auch Zeichen kulturell geprägter Sinnsysteme. Die sexuelle Tauglichkeit des männlichen Genitals ist sinnstiftend für die gesellschaftliche Ordnung, die Enkolp herzustellen versucht. Sein Körper ist Zeichen im Sinnsystem von geschlechtsspezifischer Zuordnung und sozialer Existenz, d.h. in der Beschreibung von Enkolps

²⁷ Enkolps Impotenz konstituiert damit wesentliche Bedeutungszusammenhänge. Anders H.P. Obermayer (1998), S. 316f.: «Das Problem der überzogenen Impotenzrezeption scheint mir primär ein psychologisches zu sein: dadurch, daß das Sexualversagen Enkolps erst gegen Schluss des Textes ausführlich zur Sprache kommt, prägt es sich dem Leser als charakteristische Eigenschaft des Helden so nachhaltig ein, dass er ihm das Etikett ‚Impotenz‘ für die gesamte Handlung zuweist.»

Körper wird das Sinnsystem von Geschlecht, Sexualität und Macht deutlich. Für das sexuelle Scheitern wird im Text ein ganzes Feld von Metaphern und Bildern entfaltet, das in Opposition zur von Enkolp behaupteten Männlichkeit und gesellschaftlichen Position steht. Mit den Bildern von Kälte, Krankheit und Tod, mit der Darstellung von zersetzenden und unangenehmen Körpererlebnissen also wird die Verbindung zur sozialen Konsequenz des Ausschlusses aus der Gesellschaft hergestellt. Die körperliche Erfahrung der Impotenz entspricht der sozialen Erfahrung der Exkommunikation aus der Gesellschaft, und beides kommt dem Tod gleich. Haben oder nicht Haben des Phallus entscheidet also für Enkolp über seine Existenzweise. Sichtbar wird damit eine literarisch-ästhetische Konstruktion von ‚männlichen‘ Eigenschaften, die, nicht ‚vegetativ‘ festgelegt (vegetativ ist allein die Impotenz), zur Produktion einer patriarchalen Ordnung instrumentalisiert werden. Gezeigt wird nicht nur, dass Enkolp kein potentes Glied und keinen klaren Verstand *hat*, sondern dass er mit dieser Körperkonstitution kein Mitglied in der dargestellten Gesellschaft *ist*. Die konstitutive Funktion der Geschlechterinszenierung in den *Satyrice* besteht darin, dass mit den Bildern und Metaphern von Kälte und Tod dargestellt ist, wie Enkolps ‚Geschlecht‘ von der blossen Bedeutung der biologischen Trägerschaft losgelöst ist. Enkolps Lamento über seine Impotenz lenkt den Blick auf die Konstruiertheit seiner beanspruchten Geschlechterordnung.

Besonders dort, wo Körper in schriftlicher oder bildlicher Überlieferung erscheinen, sind sie immer gleichsam eingespannt in die «Gedoppeltheit»²⁸ ihrer Materialität und ihrer inszenierten Repräsentation.²⁹ Auch im alltäglichen Sprachgebrauch findet sich eine Unzahl von Redewendungen, in denen gleichsam unter der sprachlichen Oberfläche ein Körper-Wissen transportiert wird, das jenseits des «konkreten Körpers» — nimmt man diese Redewendungen wörtlich — «ein groteskes Bild des Körpers»³⁰ ergibt. Wenn jemand ‚nicht auf eigenen Beinen stehen kann‘ oder ‚den Kopf verloren hat‘ wird im Alltag kaum bewusst, dass und in welcher Weise auf ein groteskes Körperbild Bezug genommen wird. Aber nicht nur die Alltagssprache ist Medium verschiedenster Körperbilder. Auch im Medium der Literatur rekurriert der Körper als Phantasma³¹ und ästhetische Figuration auf ein Körper-Wissen jenseits des realen und ‚wirklichen‘ Körpers. Der konkrete Körper mit seinen Bedürf-

²⁸ M.-L. Angerer (1995) S. 17.

²⁹ Vgl. B. Krause (1992) S. 15 bzw. das Zitat oben in Anm. 20.

³⁰ C. Benthien/Ch. Wulf (2001) S. 9.

³¹ Der Begriff des Phantasmas bringt zum Ausdruck, dass das literarische Bild der Vorstellungskraft bzw. Phantasie entspringt und damit nicht der ‚realen‘ Erfahrungswelt angehört. Der in der antiken rhetorischen Tradition verwurzelte Begriff des Phantasmas bezeichnet in der Definition des Stoikers Chrysipp eine Einbildung, die auf eine blossse Seelenbewegung zurückgeht und nicht etwas real Existierendes vergegenwärtigt. Seit Jacques Lacan den Begriff in seine psychoanalytische Theorie einführte, fand er auch in die kultur- und literaturwissenschaftliche Forschung Eingang.

nissen und Zwängen, seinen Gelüsten und Leiden ist auch für den Bereich der Literatur Ausgangspunkt für die Thematisierung unterschiedlichster normativer Ordnungs- und Sinnsysteme.³² Gegenstand der folgenden Überlegungen zur Impotenz-Problematik von Enkolp ist die Darstellung des potenten Mannes Odysseus, und zwar im Besonderen die Bedeutungszuschreibung, die diesen lebensweltlichen Vorgang der Potenz begleitet und überdeckt. Ausgehend von der fundamentalen Differenz zwischen Ästhetik und Lebenswelt möchte ich also Enkolps Frauenerlebnisse auf die ästhetische Konstruktion seiner auf Odysseus verweisenden Körperpolitik hin hinterfragen und damit im Sinne einer kritisch beobachtenden Lektüre die Bedeutungszusammenhänge auf der Metaebene aufzeigen. Eine solche Lektüre des Körperbilds, das mit Odysseus in Anschlag gebracht wird, verweigert sich einerseits dem primären Lektüregenuss, der Enkolps Versagen bedeutet, soll aber andererseits Aufschluss geben über verschleierte Prozesse von Inszenierungsformen des Geschlechterverhältnisses innerhalb der *Satyrica*. Zentral ist dabei die Frage nach den Konstruktionsmechanismen und Kontexten, mit und in denen diese Bedeutungen in Gang gesetzt werden.

³² Die Studien zu historischen und kulturellen Mustern der Körperwahrnehmung und -darstellung sind zahlreich. Die wichtigsten, auf denen meine Ausführungen basieren, sind die von Norbert Elias' Überlegungen zur abendländischen Zivilisation beeinflussten Arbeiten von D. Kamper und Ch. Wulf: *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt/M 1982; *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt/M 1984; *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989; daneben auch C. Benthien/Ch. Wulf (Hrsg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek 2001; C. Öhlschläger/B. Wiens (Hrsg.), *Körper — Gedächtnis — Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin 1997; J. Funk/C. Brück (Hrsg.), *Körper-Konzepte*, Tübingen 1999; M.-L. Angerer (Hrsg.), *The body of gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*, Wien 1995; E. Bettinger/J. Funk (Hrsg.), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995; H. Macha/C. Fahrenwald, *Körperbilder zwischen Natur und Kultur. Interdisziplinäre Beiträge zur Genderforschung*, Opladen 2003.

Auch zur Antike ist eine nahezu unüberschaubare Zahl an Publikationen in den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen zum Körperthema erschienen, die folgenden Angaben können deshalb nur eine kleine Auswahl darstellen: A.E. Imhof (Hrsg.), *Der Mensch und sein Körper. Von der Antike bis heute*, München 1983; J.J. Winkler, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York 1990; Th. Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt/M 1992; A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece & Rome*, Oxford 1992; E. Meyer-Zwiffelhofer, *Im Zeichen des Phallus. Die Ordnung des Geschlechtsebens im antiken Rom*, Frankfurt/M 1995; M.W. Gleason, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton 1995; M. Wyke (ed.), *Parchments of Gender. Deciphering the Bodies of Antiquity*, Oxford 1998; *Vile Bodies: Roman Satire and Corporeal Discourse*, *Arethusa* 31,3 (1998); J.I. Porter (ed.), *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor 1999. Zur Kodierung des weiblichen Körpers in der römischen Literatur am Beispiel der Lukrezia vgl. M.Th. Fögen, *Römische Rechtsgeschichten. Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems*, Göttingen 2002, S. 36-55 und V. Rosenberger, *Die schöne Leiche. Lucretia und der römische Mythos von der Vertreibung der Könige*, in: H. Macha/C. Fahrenwald (Hrsg.), *Körperbilder zwischen Natur und Kultur. Interdisziplinäre Beiträge zur Genderforschung*, Opladen 2003, S. 103-116. Zu Lukretia vgl. auch unten Kap. 3.3.1, bes. S. 56ff.

2.2.1 Odysseus' Körperpolitik

Mit der Frage nach den Konstruktionsmechanismen und Kontexten, mit und in denen die Frauenabenteuer Enkolps entwickelt werden, interessiert in der vorliegenden Arbeit nicht die literarische Tradition der Impotenzthematik, die bereits umfassend bearbeitet wurde.³³ Ich werde Enkolps Männlichkeitsbild, das er zwar beansprucht, zu verwirklichen aber nicht in der Lage ist, in jenem literarischen Bezugssystem lesen, das in den Schilderungen von Enkolp selbst mehrfach explizit herangezogen wird.³⁴ So findet Enkolps Liebesabenteuer mit Kirke unter expliziter Bezugnahme auf die Figur des Odysseus statt, bei Quartilla beruft sich Enkolp gleichsam auf die Natur ‚des Mannes‘. Hier wie dort aktualisiert Enkolp als Unterlegener bzw. Versager Bilder von Kälte und Tod, womit deutlich wird, dass für Enkolp die Natur ‚des Mannes‘ der Rolle des Odysseus entspricht: Sein Versagen als Mann ist gleichbedeutend mit seinem Versagen als Polyäenus-Odysseus. Odysseus ist ‚der Mann‘, der für Enkolp exemplarisch das Geschlechterverhältnis gelebt hat. Da sich Enkolp selbst mehrmals für das geforderte Körper-Wissen auf Odysseus als Gewährsmann und Garant beruft,³⁵ soll deshalb dessen Körper bzw. das mit Odysseus' Abenteuern implizierte Körperbild Gegenstand einer genaueren Untersuchung unter dem Aspekt der Körperlichkeit sein.

In der «Dialektik der Aufklärung» haben M. Horkheimer und Th.W. Adorno die Mechanismen und Strukturen von Gewalt und Barbarei in der Entwicklung des aufgeklärten

³³ Vgl. dazu H.P. Obermayer (1998).

³⁴ Die literarische Tradition der Impotenzthematik ist ein Bezugssystem, in dem die Erlebnisse Enkolps gelesen werden können. Ein anderes Bezugssystem stellt die Figur des Odysseus dar. Zu meinem Verständnis der Interpretationsarbeit als Suche nach verschiedenen Bezugssystemen, in dem ein Motiv gelesen werden kann vgl. Kap. 1.

³⁵ E. Klebs (1889) S. 630ff. betonte den starken Bezug der *Satyrice* insgesamt zum Vorbild der Odyssee. Bezugspunkte sind die zu bestehenden Abenteuer, in deren Mittelpunkt ein Held steht, sowie die Ich-Erzählweise von Petrons *Satyrice*, die an Odysseus' Schilderungen in Buch 9-12 erinnern. E. Courtney (2000) 152ff. hält darüber hinaus fest, dass ein grosser Teil der Anspielungen auf die *Odyssee* in derselben Abenteuer-Reihenfolge erfolgt: der Zyklop (*Od.* IX) in *Sat.* 97 und 101, die Ankunft im Land der Laistrygonen und in Aia (*Od.* X) in 116, das Kirke-Abenteuer (*Od.* X) in 126ff., die Sirenen (*Od.* XII) in 127,5 und die Rinder des Helios (*Od.* XII) in 136f. Nicht in diese Reihenfolge allerdings fügen sich die Wiedererkennungsszene in 105,10 und Enkolps Bezug auf die Kummer- und Reuegefühle des Odysseus (132,12), beide Szenen stammen aus späteren Episoden der *Odyssee*, nämlich aus Buch XIX bzw. XX. Inwieweit Enkolps Abenteuer durch den Zorn des Priapus motiviert und damit vergleichbar zum gegen Odysseus gewendeten Zorn des Poseiden sind, ist vielfach diskutiert. Ein grosser Teil der Argumente, die den Zorn des Priapus als strukturierendes Element herausheben, bezieht sich auch auf die (sehr spekulative) Interpretation von fr. 4 (Sidonius Apollinaris, *carm.* 23, 155-157): Wird dieses Fragment an den Anfang der *Satyrice* gedacht, wäre als Ausgangspunkt der Abenteuer Marseilles genannt, was erklären würde, warum sich Enkolp in 81,3 als Exilant bezeichnet. Zum anderen wäre am Anfang als Handlungsmotor der Zorn des Priap genannt. Vgl. dazu J.P. Sullivan (1968) S. 40ff. und S. 92f.; P.G. Walsh (1970) S. 75ff.; B. Baldwin (1973) hingegen bezweifelt den Leitmotiv-Charakter der *ira Priapi*; vgl. auch H.P. Obermayer (1998) S. 314ff. mit ausführlichen bibliographischen Angaben. Zum Bezug zur *Odyssee* allgemein vgl. bes. auch M.H. McDermott (1983), ebenso E. Courtney (2000) S. 44ff. und S. 152ff.; zum Verhältnis von Enkolp zur Figur des Odysseus vgl. J.B. Conte (1996) S. 90-102, der allerdings betont, dass die *Satyrice* nicht als «direct parody of the *Odyssey*» (S. 90) gelesen werden können.

und bürgerlichen Individuums nachgezeichnet und in diesem Zusammenhang auf die aggressive Grundausrichtung des Fortschrittsgedankens, wie er bereits mit der Figur des Odysseus imaginiert wird, hingewiesen.³⁶ Die feministische Forschung hat vielfach Bezug genommen auf diese These und sich in verschiedensten Studien immer wieder damit auseinandergesetzt, worauf ich in den folgenden Ausführungen stellenweise auch Bezug nehmen werde.

Odysseus, der, vom Zorn des Poseidon verfolgt, auf seiner Irrfahrt durch die Meere etliche Abenteuer zu bestehen hat, ist *die* Figur des ‚Überlebenden‘ und Helden, der Gefahren umschifft und Herausforderungen besteht. Die Irrfahrt des Odysseus ist lesbar als Geschichte der Auseinandersetzung mit dem Tod, der ihm in Form verschiedenster mythischer Abenteuer droht. Die damit verbundene Frage, wie das Verhältnis von Leben und Tod in der *Odyssee* begriffen wird, gibt auch Hinweise auf die Vorstellung von Körper und Körperlichkeit. Wie die Abenteuer des Odysseus mit einem ganz bestimmten Körperbild und einer ganz bestimmten Konstruktion des Geschlechterverhältnisses zusammenhängen, haben Horkheimer und Adorno in ihrem Buch über die «Dialektik der Aufklärung» gezeigt. Das Buch, das 1947 erstmals erschien, wurde erst in den späten sechziger Jahren breit rezipiert, hatte dann allerdings prägenden Einfluss auf die unterschiedlichsten Diskussionen in der Philosophie und in den Sozialwissenschaften ebenso wie in den Literatur- und Kulturwissenschaften. Grundlegend ist die These, dass Körper und Körperlichkeit, austauschbar einerseits mit Natur und Natürlichkeit und andererseits mit Frau und Weiblichkeit, mit Odysseus zum Objekt zivilisatorischer Anstrengungen geworden ist. Die Frau steht in ihrer literarischen Darstellung, zumal in der *Odyssee*, wie sie Horkheimer und Adorno lesen, metonymisch auch für einen *anderen* Bedeutungszusammenhang. Diese Identifizierung von Frauen mit Natur und Körperlichkeit in der *Odyssee* hatte weit reichende Konsequenzen nicht nur für die Literatur- und Kulturwissenschaften, sondern auch die Naturwissenschaften und die Technik.³⁷ Die Gleich-

³⁶ Die Gemeinschaftsarbeit, an der Horkheimer und Adorno vor allem im Exil in Amerika arbeiteten, erschien 1947 im Amsterdamer Querido Verlag. Die verschiedenen Exkurse, die die «Dialektik der Aufklärung» umfasst, stellen den philosophischen Versuch dar, unter dem Eindruck der Gewalt und Unmenschlichkeit des Nationalsozialismus das Scheitern der bürgerlichen Geschichtsphilosophie und das damit verbundene Umschlagen von humanistischen Idealen als Ziel historischen Fortschritts in ihr Gegenteil, in Gewalt und Barbarei, zu erklären. Ich möchte hier nicht auf die politischen (und ideologischen) sowie gesellschaftstheoretischen Kontroversen im engeren Sinn eingehen, die mit diesem Buch zusammenhängen. Weil für meine Fragestellung interessant und aufschlussreich, möchte ich mich auf die ausschliesslich textorientierten Interpretationen der *Odyssee* konzentrieren. Auf die Figur des Odysseus wird vor allem im Exkurs I «Odysseus oder Mythos und Aufklärung» Bezug genommen, ebenso auch im fragmentarischen Exkurs «Interesse am Körper».

³⁷ K. Michael Meyer-Abich verweist in dem Buch «Praktische Naturphilosophie. Erinnerung an einen vergessenen Traum» (München 1997) auf die fatalen Folgen der Objektivierung der Natur hin. Er zeigt angesichts der ökologischen Krisen und Katastrophen, dass unser falsches Handeln die Folge falscher Denk- und Begriffsmuster ist. Das heutige Bewusstsein der Objektivierung der Natur in unserer wissenschaftlich-tech-

setzung von Frauen mit Natur und Körperlichkeit führte in der Literatur und Kunst zu einer Fülle von Bildern, in denen gesellschaftliche Konflikte und Kulturnormen thematisiert werden. In den «Männerphantasien» (1977) zeigt K. Theweleit auf, wie die männliche Kunstproduktion an die ‚Eroberung des Weiblichen‘ gekoppelt ist.³⁸ In den vergangenen Jahren hat sich die feministische Literaturwissenschaft verstärkt mit Fragen beschäftigt, die sich mit den unterschiedlichen Prozessen und Kontexten, in denen Geschlechterdifferenz ins Bild gesetzt wird, auseinandersetzen.³⁹ So formulieren R. Berger und I. Stephan in dem Buch «Weiblichkeit und Tod», Bezug nehmend auf die «Dialektik der Aufklärung», die These, dass in der ästhetischen Gleichsetzung von Tod und Weiblichkeit ein Zivilisationsprozess aufgerufen werde, der zivilisatorischen Fortschritt mit Unterdrückung und Ausgrenzung des ‚Anderen‘ gleichsetzt.⁴⁰ Im Folgenden möchte ich diese hier skizzierten Zusammenhänge von Körper/Körperlichkeit, Natur/Natürlichkeit und Frau/Weiblichkeit im Hinblick auf die Impotenzthematik in den *Satyrice* ausführen. In einem ersten Abschnitt werde ich den Zusammenhängen von Weiblichkeit und Körperlichkeit in der mythischen Darstellung der Abenteuer des Odysseus nachgehen und damit die These der «Dialektik der Aufklärung» ausführen. Daran schliesse ich meine Interpretation der Impotenz der Figur Enkolps an, die ich in die Tradition der Schelmenfiguren einreihe.

2.2.2 Körperbeherrschung als Bezugspunkt für Enkolps Männlichkeitsbild

Im kurzen Fragment «Interesse am Körper»⁴¹ stellen M. Horkheimer und Th.W. Adorno den Zusammenhang zwischen der «Hassliebe gegen den Körper»⁴² bzw. der Körperlichkeit und der abendländischen Zivilisation her: Der Körper ist Bezugspunkt und Gegenstand der zivilisatorischen Bemühungen. Körper und Körperlichkeit sind dabei substituierbar mit Natur und Natürlichkeit ebenso wie mit Frau und Weiblichkeit. Denn der Körper der Frau ist als

nischen Welt hat seine Wurzeln in Denkmustern wie sie Horkheimer und Adorno bereits für die *Odyssee* exemplarisch aufgezeigt haben: In einem erkenntnis- und handlungsleitenden Bewusstsein, in dem die Natur als Objekt und Gegenstand von Fortschritt und Erkenntnisgewinn gleichsam ausgegrenzt und bearbeitet wird. Für Meyer-Abich hängt die Zukunft der Industriegesellschaften wesentlich davon ab, dass wir uns unserer Naturzugehörigkeit wieder bewusst werden und unser Natur- und Menschenbild überdenken. Dies impliziert allerdings auch ein Nachdenken über alte Geschlechterbilder, in denen die Vorstellung der Bezwungung der Natur und Ausgrenzung des ‚Anderen‘ im Modell der Geschlechterdifferenz enthalten ist.

³⁸ K. Theweleit, *Männerphantasien*. 2 Bd., Frankfurt/M 1977.

³⁹ Für einen kurzen Überblick vgl. z.B. I. Stephan (2000a) und (2000b); W. Erhart/B. Herrmann, *Feministische Zugänge — ‚Gender Studies‘*, in: H. L. Arnold/H. Detering (Hrsg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 2. Aufl., München 1997, S. 498-515.

⁴⁰ R. Berger/I. Stephan (1987) S. 1-9.

⁴¹ M. Horkheimer/Th.W. Adorno (2000) S. 246-250

⁴² M. Horkheimer/Th.W. Adorno (2000) S. 247

Teil der unterlegenen und unterjochten Natur häufig Gegenstand dieser «Hassliebe gegen den Körper». Im Fragment «Mensch und Tier»⁴³ heisst es dazu: «Sie [die Frau, A.M.] wurde... zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand. Grenzenlos Natur zu beherrschen, den Kosmos in ein unendliches Jagdgebiet zu verwandeln, war der Wunschtraum der Jahrtausende.»⁴⁴ Unterdrückung der Natur funktionierte also darüber, dass die Frau als ein Stück (phantasierter) Natur zum Objekt der männlichen Zivilisationsarbeit wurde.

Ausführlich besprechen Horkheimer und Adorno dieses Verhältnis zwischen den Geschlechtern in ihrem Odysseus-Exkurs⁴⁵ für die *Odyssee*. Die beiden Stationen bei den Sirenen und bei Kirke sind zwei Frauenbegegnungen, an denen sich die für diese Arbeit zentralen Interpretationen von Horkheimer und Adorno exemplarisch aufzeigen lassen. Diese Ausführungen schärfen dabei nicht nur den Blick auf die Bedeutungszusammenhänge von Körperlichkeit und Weiblichkeit für die Figur Enkolps und seinen ‚Namensgeber‘ Odysseus. Sie verweisen auch bereits auf die zentrale Frage der kulturellen Sinnstiftung, die ich für die *Cena* bei Trimalchio ins Zentrum meiner Analyse stellen werde.

Die gefährliche Begegnung mit den Sirenen wird im 12. Buch der *Odyssee* berichtet. Diese beiden Frauen bewohnen eine zu passierende Insel und singen so lieblich, dass alle Schiffer, die vorbeikommen, aussteigen und ewig lauschen. Hörende sind ihnen verfallen (*Od.* 12,39ff.). Wer dem Gesang der Sirenen lauscht, verliert, sich selbst vergessend, sein Leben mit Frau und Kindern aus den Augen. Odysseus aber gelingt es, sich der unausweichlichen mythischen Naturgewalt des Zaubers des Sirenen-Gesanges auszusetzen, ohne dass er, sich im lieblichen Gesang vergessend, sein Ziel der Reise vergisst. Obwohl es eigentlich unmöglich ist, die Sirenen zu hören, ihnen aber nicht zu verfallen, passiert er die Insel dem Gesang lauschend, aber an den Mastbaum seines Schiffes gefesselt. Die List liegt also in der Fesselung, die ihn zwar hören lässt, die gänzliche Hingabe aber verhindert. Diese körperliche Fesselung beinhaltet also gleichzeitig eine Beschränkung des Genusses und der Lust, die der Gesang der Sirenen mit der Selbstvergessenheit eigentlich verheissen könnte. Horkheimer und Adorno verstehen den Gesang der Sirenen als Lockung und Verheissung eines Zustands in ursprünglicher Naivität, in der der Mensch noch ohne Aufgabe und planenden Willen ein gleichsam tierisch-unwissendes Leben führt. Vergleichbar ist diesem willen- und erinnerungslosen Dasein bei den Sirenen der Aufenthalt bei den Lotophagen (*Od.* 9,82ff.). Denn wer vom Lotus, den die Lotophagen anbieten, isst, will nicht mehr heimkehren, sondern an Ort und Stelle bei den Lotophagen bleiben. Odysseus widersteht beiden Lockungen, und indem er sein

⁴³ M. Horkheimer/Th.W. Adorno (2000) S. 262-271.

⁴⁴ M. Horkheimer/Th.W. Adorno (2000) S. 264.

⁴⁵ a.a.O., «Odysseus oder Mythos und Aufklärung», S. 50-87.

Ziel nicht sich selbstvergessend aus den Augen verliert, begründet er seine eigene Geschichte, an die er erzählend erinnert. Odysseus besteht zwar mittels der Fesselung das Sirenen-Abenteuer, doch bereitet ihm damit der Gesang der Sirenen nicht die ‚ganze‘ Lust, der Zustand der Selbstvergessenheit bleibt ihm gefesselt versagt.⁴⁶

Ein ähnliches Körper-Wissen, nämlich selbst auferlegte Beschränkung zwecks Bestehen der verlockenden Gefahr, ist in der Lektüre von M. Horkheimer und Th.W. Adorno auch für die Begegnung mit Kirke (*Od.* 10,135ff.) kennzeichnend. Auch die Zauberin Kirke verheißt eine lustvolle Entgrenzung, nach der sich die reisenden Männer zwar sehnen, die sie jedoch ihres menschlichen Daseins beraubt: Die Männer, die bei Kirke Station machen, werden von ihr in Tiere verwandelt. Odysseus aber lässt sich durch vermeintliches Glück und trugvollen Zauber nicht verleiten, wodurch gerade ihm gewährt wird, was den anderen nur verheissen war: Odysseus darf mit Kirke schlafen. Denn Kirke verführt die Männer, sich ihrem Trieb zu überlassen, und das Wesen ihrer Magie kann mit M. Horkheimer und Th.W. Adorno analog zum erinnerungslosen Dasein bei den Sirenen und Lotophagen als Rückfall in eine ursprünglichere und gleichsam tierische Existenzweise verstanden werden.⁴⁷ Die Tiergestalt der Verführten verkörpert in diesem Zusammenhang diesen Zustand einer älteren biologischen Gattung der Zurückgefallenen.⁴⁸ Das mythische Gebot der Kirke lockt mit der Befreiung der unterdrückten Natur bzw. des unterdrückten Triebs, durch die der Mensch sich seiner selbst bewusst wird und sich vom Tier unterscheidet. Während Odysseus' Gefährten sich selbstvergessend ihrem Trieb und ihrer Lust überlassen und von Kirke verwandelt werden, versagt sich Odysseus eben jene ursprüngliche und tierische Natur und Lust. Er lässt sich durch vermeintliches Glück und trugvollen Zauber nicht verleiten. Er unterdrückt den Trieb und beschränkt und beherrscht — zumindest fürs Erste — seine körperliche Lust. Odysseus nimmt Kirke das Versprechen ab, dass sie ihn nicht «unmännlich» und «ehrlos» mache (10,341) und ihm auch sonst nichts antue, ihm kein anderes Übel (10,344: πῆμα κακὸν ἄλλο) antue. Erst nachdem er Kirkes Macht gebrochen hat, indem er seine primäre körperliche Lust beherrscht und sich ihr nicht selbstvergessen hingibt, wird ihm das Vergnügen zuteil, mit Kirke zu schlafen. Wie bei den Sirenen bedeutet auch bei Kirke die Beherrschung einer lustvollen körperlichen Erfahrung die Bezwingung des als weiblich erzählten Abenteuers. Odysseus verzichtet auf die unmittelbare körperliche Erfahrung, vergleichbar der Fesselung

⁴⁶ Odysseus steht als Held, der im Nachhinein von seinen Abenteuern berichtet, für eine kulturelle Sinnstiftung der Erinnerung. Vgl. dazu auch Kap. 4.4.

⁴⁷ In *Od.* 12,41 (bei den Sirenen) ist von ἀδρείη, von einem Zustand der naiven Unwissenheit die Rede, in dem sich die Männer bei den Sirenen befinden. Dieser Zustand ist mit Horkheimer/Adorno als Existenzweise in einem erinnerungslosen Dasein zu verstehen, mit denen die mythischen Gewalten locken: Wer sich in naiver Unwissenheit den mythischen Mächten ausliefert, dem ist erinnerungs- und bewusstseinsfreies Existieren verheissen.

⁴⁸ M. Horkheimer/Th.W. Adorno (2002) S. 77ff.

im Angesicht der Sirenen, was ihn um die ‚ganze‘ Lust der Selbstvergessenheit bringt. Die anfängliche Entsagung als Unterdrückung des Triebs kann als die Introversion der Unterdrückung der Natur verstanden werden. Die Fesselung bei den Sirenen und die Beherrschung des ursprünglichen Triebs stellen beides Formen der Unterdrückung der (körperlichen) Natur dar, die der Überwindung einer existenziellen Naturgefahr dienen.⁴⁹

Odysseus zerreisst gleichsam den geschlossenen Kreislauf der Natur von Macht und Ohnmacht, von Schwäche und Stärke und profiliert sich damit insofern als Kulturträger, als er diese Gewalten der Vorzeit, mit denen er um sein Leben ringt, bezwingt. Indem er die (auch als weiblich phantasierte) Natur zum Objekt seines Überlebenswillens macht, ist sie zum Gegenstand seiner menschlichen Bearbeitung geworden. Kirke und die Sirenen (ebenso die Lotophagen bzw. das Angebot ihrer Speisen in *Od.* 9,83ff.) verheissen zwar lustvolle und glückselige Selbstvergessenheit, die jedoch der Verlust menschlichen Bewusstseins bedeutet: Odysseus versagt sich diesen lustvollen Rückfall in Genuss und Trieb ohne körperliche Beschränkung und gewinnt dafür insofern kulturellen Fortschritt, als er sich diese Naturgewalten verfügbar macht. Odysseus Körper fungiert im sinnstiftenden Bedeutungsgewebe der literarischen Repräsentation als Knotenpunkt kultureller Arbeit. Die Beherrschung seines Körpers bzw. die Macht über seinen Körper impliziert menschliche Verfügungsgewalt über Naturgewalten, die häufig als weiblich phantasierte, mythische Mächte erzählt werden. Odysseus formt sich in Auseinandersetzung mit der Natur, die die Frau symbolisiert, zum Helden und Kulturträger, er bearbeitet die Natur und macht sie sich und damit seiner menschlichen Macht verfügbar.

Horkheimer und Adorno haben mit dieser Lektüre auf Bedeutungszusammenhänge der Metaebene hingewiesen. Sowohl in der Kirke- wie auch in der Sirenen-Episode werden in den Bildern der konkreten Erzählmotive Natur, Körper und Weiblichkeit zum Objekt kultureller Bearbeitung, die auf der Ebene des Plots Odysseus' Überleben garantieren. Odysseus opfert die unmittelbare körperliche Selbsterfahrung der Bezwungung mythischer Schicksale, die dem Naturverhältnis von Stärke und Ohnmacht gehorchen.

Dem Homerischen Mythos von Odysseus «ist die Gründungsgeschichte der patriarchalischen Ordnung als Geschlechterkampf und als Unterwerfung des Weiblichen eingeschrieben»⁵⁰. Verdeckter Bezugspunkt dieser Anstrengungen ist der Körper, Odysseus' zivilisatorische Anstrengungen werden am eigenen Körper und der als weiblich phantasierten Natur

⁴⁹ Dazu I. Stephan (2000a) S. 80: «Die Frau (als Sirene, Sphinx oder Kirke) verheisst lustvolle Entgrenzung, der Mann sehnt sich nach dieser Erfahrung des Anderen, schreckt aber zugleich davor zurück und vernichtet das, was er begehrt. Die Frau fungiert als Verkörperung all dessen, was abgewehrt und überwunden werden muss. Sie symbolisiert sowohl die äussere als auch die innere Natur. In der Auseinandersetzung mit ihr formt sich der Mann zum Helden und Kulturträger.»

⁵⁰ I. Stephan (2000a) S. 84.

ausgetragen. Mit Odysseus wird der Zivilisationsprozess imaginiert als Unterwerfung und Überwindung der inneren und äusseren Natur und der Weiblichkeit. In seinen Abenteuern verkörpert Odysseus in der Auseinandersetzung mit der Natur den Überlebenden, der diese Abenteuer in der Erzählung erinnern kann. Damit steht Odysseus auch für die Sinnstiftung der erzählten Erinnerung.

Diese *anderen* Bedeutungszusammenhänge in der *Odyssee* implizieren auch eine Lesart von Enkolps Impotenz, die weit mehr als das sexuelle Versagen des erzählenden Helden beinhaltet. Mit Enkolps Impotenz wird nicht nur die Rolle des potenten Mannes in einem sexuellen und allgemeinen Sinn in Frage gestellt. Zur Disposition gestellt wird auch das mit der Figur des Odysseus imaginierte Bild von kultureller Arbeit und Fortschritt, das wesentlich durch die Objektivierung der Natur und ihrer Bezwingung gekennzeichnet ist. Lustverzicht, Körperbeherrschung und Gewalt über die Mächte der Natur begründen Odysseus' Abenteuer und seine ‚Geschichte‘. Er behauptet sich als überlebender Held und seine Erzählung der *Odyssee* funktioniert als sinnstiftende Erinnerung und Selbstvergewisserung. Odysseus' Erzählungen gewinnen ihren Sinn aus der Tatsache, dass er die Mächte bezwungen und überlebt hat. Enkolps Abenteuer zeichnen sich dadurch aus, dass sie ihren Sinn insofern verfehlen als Enkolp das erfolgreiche Bestehen der Abenteuer versagt bleibt. Versagt bleibt damit in letzter Konsequenz, so meine These, auch das odysseische Phantasma des kulturellen Fortschritts und der Sinnstiftung im Bild des potenten Mannes. Einen solchen subversiven Charakter der *Satyrice* legt auch die Typologie Enkolps als Schelm nahe, wie sie den Diskussionen um die Frage der Gattungszugehörigkeit inhärent ist.

2.3 Enkolp, die Schelmenfigur

Die Frage nach der Gattung, der genetischen Herkunft und dem «Nachleben» der *Satyrice* steht in der Regel immer im Dienst der Frage nach dem Textverständnis, dem Werte- und Normensystem des Texts: Die Zuordnung zu einer bestimmten Gattung ist wesentlich Interpretationshilfe. Es erstaunt deshalb nicht, dass für die *Satyrice*, die sich jeglicher eindeutigen Zuordnung zu einer antiken Gattungskategorie verweigern, trotzdem die Gattungsfrage immer wieder diskutiert wird.

Als literarische Heimat werden für die *Satyrice* hauptsächlich zwei Gattungskategorien angeführt, der Roman und die Satire. Bereits mit dem Titel der *Satyrice* sind Anspielungen auf diese beiden literarischen Vorbilder angedeutet, in deren Tradition sich dieses Werk hinsichtlich Form und Inhalt stellen lässt. So klingt bereits im Wort *Satyrice* der Bezug zur literarischen Gattung der *satura* an. Diese ist in ihren Anfängen ein Potpourri verschiedenster Themen und Formen, wobei der aggressive Spott und die Kritik an Personen und Missständen

erst mit Lucilius zum Hauptcharakteristikum dieser Gattung wurde. In der *satura Menippea*, die seit Varro in Rom heimisch war, sind Prosa und Verse gemischt, ein Merkmal, das auch den *Satyrica* eigen ist, was dazu veranlasst hat, die *Satyrica* der Gattung der Menippeischen Satire zuzuordnen.⁵¹ Ebenfalls bereits im Titel enthalten ist der parodistische Bezug zum Roman: *Satyrica* ist Parodie der üblichen Romantitel auf -ικά. Dementsprechend kann die Handlung der *Satyrica* schlüssig als Parodie des Grundkonzeptes des griechischen Liebesromans verstanden werden, in dessen Verlauf das Liebespaar nach erzwungener Trennung vielerlei Abenteuer zu bestehen hat. Die These, dass Petron Motive dieses von griechischen Autoren im Späthellenismus geschaffenen idealisierenden Liebesromans, von denen uns fünf erhalten sind⁵², parodierte, hat bereits R. Heinze 1899 aufgestellt.⁵³ Unterstützt wird diese These durch ein in den siebziger Jahren gefundenes Papyrusfragment: Dabei handelt es sich wie bei Petrons *Satyrica* um eine Karikierung des Pathos des idealisierenden Romans, wobei sich Erzählpartien in Prosa mit Verssequenzen abwechseln. Damit kann geschlossen werden, dass Petron gemeinsam mit Apuleius' *Metamorphosen* und diesem Papyrusfragment in der Tradition eines Romantyps steht, der den idealisierenden Roman parodiert.⁵⁴

R. Heinze bezeichnet in seinem Aufsatz von 1899 Petrons *Satyrica* als ein «Meisterwerk eines picareschen Romans»⁵⁵. Im Folgenden arbeitet er die Verwandtschaft von Petrons Werk zum griechischen Roman heraus, beschränkt aber die Zuordnung der *Satyrica* zum pikarischen Roman⁵⁶ auf eine kurze Begründung: Als wesentliche Merkmale nennt Heinze, dass diese Werke «aus dem vollen Leben geschöpfte Zeit- und Sittengemälde, realistisch nach Inhalt und Form, lasciv und frivol bis zur Frechheit»⁵⁷ sind. Verschiedene Interpreten schlossen sich in der Folge dieser von R. Heinze eingeräumten Verwandtschaft zum Schel-

⁵¹ Zuletzt wieder J. Adamietz (1987) und (1995) S. 328ff.

⁵² Es sind dies: Chariton, Τὰ περὶ Χαϊρέαν καὶ Καλλιρρόην; Xenophon von Ephesos, Ἐφεσιακά; Longos, Ποιμενικά κατὰ Δάφνιν καὶ Χλόην; Heliodor, Αἰθιοπικά; Achilles Tatios, τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα.

⁵³ R. Heinze (1899) S. 494-519. Zuletzt wieder G.B. Conte (1996) und (1997). B. Pabst (1994) betont für Petrons *Satyrica* die Mischung der beiden Gattungen des Romans und der Menippeischen Satire. Einen guten Überblick zur Frage der Gattung bieten B. Pabst (1994) S. 57ff., ebenso G. Schmeling (1996a) und (1996b) S. 483ff.

⁵⁴ N. Holzberg (1995) S. 547. B. Pabst (1994), S. 59-62 diskutiert ausführlich das problematische Verhältnis dieser drei «komisch realistischen Romane» (Begriff, den B.E. Perry, *The ancient romances*. Berkeley 1967, prägte) zum griechischen Liebesroman einerseits und Chronologie und mögliche Verwandtschaft der *Satyrica* und der *Metamorphosen* mit diesem Papyrusfragment andererseits.

⁵⁵ R. Heinze (1899) S. 494.

⁵⁶ Die Begriffe ‚Pikaro‘ bzw. ‚pikaresker‘ oder ‚pikarischer Roman‘ sind Synonyme für ‚Schelm‘ bzw. ‚Schelmenroman‘. Sie sind vom spanischen Wort *pícaro* = Schelm, Gauner abgeleitet. Die eigentliche Geburtsstunde des Schelmenromans wird mit dem *Lazarillo von Tormes* (anonym 1554) in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.

⁵⁷ R. Heinze (1899) S. 494.

menroman an.⁵⁸ Dabei beschränkte sich die Analyse der Vergleichbarkeit mehr oder weniger auf das formale Kriterium der Erzählstruktur sowie auf eine allgemeine Charakteristik der Figur des Antihelden. F.I. Zeitlin hat in ihrem Aufsatz «Petronius as paradox» 1971 im Rückgriff auf strukturalistische Ansätze die Kategorie des Pikaresken ihrer Interpretation zu Grunde gelegt: Der pikareske Erzählplot führe eine fragmentierte und instabile Erfahrung der Welt vor Augen; der Darstellung einer gleichsam aus den Fugen geratenen Welt, in der keine Orientierung zu finden ist, entspreche auf formaler Ebene der Mix von Stilen und Gattungen.⁵⁹ Enkolp charakterisiert sie dementsprechend als Schelmenfigur, die sich zuweilen naiv, zuweilen gewitzt und mit allen Wassern gewaschen ihren Weg durch die Tücken und Illusionen der Welt sucht.⁶⁰ Auch mich interessiert im Folgenden der Typus der Schelmenfigur, allerdings nicht in seiner spezifischen Ausprägung der antiheldenhaften Romanfigur, sondern in einem weiteren anthropologisch-psychologischen Sinnzusammenhang. Zwar legt auch eine solche anthropologisch-psychologische Charakteristik der Figur Enkolps als Schelm eine Klassifikation der *Satyricon* als Schelmenroman nahe, jedoch soll im Rahmen dieser Arbeit nicht die Frage der gattungsgeschichtlichen Klassifizierung verfolgt werden. Vielmehr steht die typologische Einordnung der Erzählerfigur Enkolps im Hinblick auf ihre literarische Funktion im Zentrum des Interesses.

Der Figurentyp des Schelms taucht immer wider und in ganz ähnlicher Ausprägung über die Jahrhunderte hinweg in der Literatur auf: als Dienerfigur in den plautinischen Komödien oder Arlecchino in der *Commedia dell'Arte*, als zweifelhafter Romanheld und nicht zuletzt

⁵⁸ B. Pabst (1994) S. 58f: «Man kommt bei diesem Sachverhalt nicht umhin, das Werk von seiner Grundlage her als «pikarischen», komisch-realistischen oder Schelmenroman zu klassifizieren...». W. Ehlers (1995) S. 491 hingegen kommt zum Schluss, dass dieser Roman der Gattung des Schelmenromans zuzurechnen sei, schätzt jedoch die Vergleichbarkeit mit modernen Schelmenromanen aus nicht weiter explizierten Gründen als unüberbrückbares Problem ein: «All diese Tolldreistigkeit unter dem Motto ‚Tutto nel mondo è burla‘ (Falstaffs Schlussgesang ist zugleich das Lebensfazit eines überlegenen Künstlers) macht deutlich, welches literarische Genos wir vor uns haben. Es ist ein Schelmenroman, wenigstens nach unseren Begriffen: weder hat die Antike diesen Typ oder auch nur die Gattung des Romans überhaupt bezeichnet, noch können wir antike Parallelen benennen und zu der ‚pikarischen‘ Literatur der Neuzeit eine Brücke schlagen...» G. Schmeling (1996b) S. 488 erkennt im spanischen Schelmenroman «the first real influence of the *Satyricon* on secular literature». Vgl. dazu auch D. Gagliardi, *Petronio e il Romanzo Moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*, Scandicci 1993; ebenso A. Scobie, *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage. Essays on Apuleius, Petronius, and the Greek Romances*, Meisenheim am Glan 1969, vor allem S. 91ff.

⁵⁹ F.I. Zeitlin (1971) S. 677ff.: «The *Satyricon* sees only a disorderly world unsupported by the rational guidance of the gods or their substitutes. The balance, the symmetry, the perfection of pure form that resides in the classical mode finds a radical antithesis in the hectic rush of irrational episodes narrated in a mixture of styles and genres.» Sie fasst die Tatsache, dass sich die *Satyricon* weder inhaltlich noch formal einer Gattung zuordnen lassen und sich keine Werkintention, Moral oder Aussage erkennen lassen, als ästhetisches Konzept. Der Schelmenfigur, die sich ausserhalb der Norm bewegt, entspricht auf formaler und gattungstheoretischer Ebene diese Ästhetik der Desintegration.

⁶⁰ F.I. Zeitlin (1971) S. 666ff., wo sie einräumt, dass Enkolp aufgrund seiner Selbstinszenierung als *scholasticus* nur ein «partial picaro» sei.

auch als ‚Hanswurst‘ Nestroyscher Prägung.⁶¹ Im Hinblick auf seine psychologische wie auch ästhetisch-dramaturgische Funktion verkörpert die Figur des Schelms einen «Mythos», d.h. ein Erzählparadigma, das in den verschiedensten Kulturen seinen Ausdruck in Kunst und Literatur findet. In diesem Sinne schreibt schon der Ethnologe P. Radin, der in dem Buch über den «göttlichen Schelm»⁶² «eine der sorgfältigsten Dokumentationen eines Trickster-Mythos»⁶³ darstellt: «Der Schelmen-Mythos besteht in klar erkennbarer Form sowohl bei den einfachsten Urvölkern als bei den entwickelteren Völkern; wir finden ihn bei den alten Griechen, den Chinesen, den Japanern und in der semitischen Welt. Viele von den Schelmen-Zügen wiederholen sich in der Gestalt des mittelalterlichen Gauklers und leben weiter bis auf den heutigen Tag im Hanswurst des Kasperle-Theaters und im Clown.»⁶⁴ In seinen Grundzügen charakterisiert P. Radin den Schelmen als «Betrüger, der selber immer betrogen wird. Und doch strebt er nie bewusst nach irgendetwas. Jederzeit ist er durch Impulse, die er nicht zu beherrschen vermag, gezwungen, sich so zu benehmen, wie er es tut. Er kennt weder Gut noch Böse, ist jedoch für beides verantwortlich. Er kennt weder moralische noch soziale Werte, ist seinen Lüsten und Leidenschaften ausgeliefert, und doch werden alle Werte durch seine Taten ins Leben gerufen.»⁶⁵ P. Radin geht davon aus, dass die Schelmenfigur eine anthropologische Konstante darstellt, die zu verschiedenen Zeiten, wie z.B. im 16./17. Jahrhundert mit der Geburtsstunde des Schelmenromans im engeren Sinn, eine explosionsartige Popularität genießt. In diesem Kontext stellt der Psychologe N. Bischof in dem Buch «Das Kraftfeld der Mythen»⁶⁶ die These vor, dass Mythen als Nachhall der seelischen Entwicklung in Kindheit und Jugend verstanden werden können. Der Schelmenmythos bzw. der Schelm verkörpert aus dieser anthropologisch-psychologischen Perspektive einen ganz bestimmten Moment der Sozialisierung und Persönlichkeitsreifung: Das Alter des acht- bis zehnjährigen Kindes als «ein[es] Miniatur-Erwachsene[n], dem man die Schwächen der Kindheit ebenso wenig wie die Rechte der Reife zubilligt»⁶⁷. Für N. Bischof ist dieses Alter in den literarischen und mythologischen Erzählungen von Schelmenfiguren verkörpert. Unter anderem erläutert er am Beispiel der Comichelden Tintin (von Hergés) und Calvin (von Watterson) die

⁶¹ Es sind dies alles Figuren, die sich durch die Charaktereigenschaften wie List und Schlaueit auf der einen Seite und Naivität und Tölpelhaftigkeit auf der anderen Seite auszeichnen. Ich stütze mich in den folgenden Ausführungen aufgrund der typologischen Verwandtschaft dieser Figuren auf eine von Prof. von Matt gehaltene Vorlesung zur ‚lustigen Figur‘ bei Nestroy (Universität Zürich, WS 97/98).

⁶² P. Radin/K. Kerényi/C.G. Jung, Der göttliche Schelm. Ein Indianischer Mythen-Zyklus, Zürich 1954.

⁶³ N. Bischof (2000) S. 470.

⁶⁴ P. Radin (1954) S. 7.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ N. Bischof, Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben, München 2000.

⁶⁷ N. Bischof (2000) S. 455.

typischen Merkmale, die diesem Alter zwischen Kindheit und Pubertät und damit auch den entsprechenden Figuren in Mythos und Literatur eigen sind. Zu diesen typischen Eigenschaften zählen unter anderem unkritische Selbstüberschätzung und kognitiver Dünkel, eine hohe Erregungstoleranz (allgemein und sexuell), eine gewisse emotionale Immunität sowie eine rationalistische Einstellung bei gleichzeitigem Hang zu Geisterglauben. Denn die erst neu gewonnene Fähigkeit des rationalen Denkens in diesem Alter hat die «seelische Realität»⁶⁸ des magischen Denkens noch nicht gänzlich verdrängt.⁶⁹ Diese Typologisierung des Lebensabschnitts zwischen Kindheit und Pubertät, verkörpert in der Schelmenfigur, impliziert auch eine ganz bestimmte ästhetisch-dramaturgische Funktion, die im Hinblick auf Enkolp näher erläutert werden soll. Aufschlussreich ist dafür ein Ansatz, den P. von Matt zur Untersuchung der ‚lustigen Person‘ bei Nestroy gewählt hat.⁷⁰

Ausgehend von diesen psychologischen Thesen Bischofs sowie den soziologischen Studien von Norbert Elias über den Prozess der Zivilisation⁷¹ und von Freuds Korrelation, dass Kulturgewinn Triebverzicht bedeutet⁷², kann mit P. von Matt behauptet werden, dass die ‚lustige Person‘ wie die Schelmenfigur (die ich hier und im Folgenden als anthropologisch-psychologischen Typus und nicht primär als Romanfigur verstehe) eine Reaktion auf den individuellen wie kollektiven Prozess der Zivilisation darstellt. Diese Figurentypen konfrontieren den Einzelnen mit dem Prozess des Erwachsenwerdens, des ‚Sich-in-die-Gesellschaft-Fügens‘, mit einer Fülle von erlernten und normierten Haltungen also, die gleichzeitig mit

⁶⁸ N. Bischof (2000) S. 463.

⁶⁹ N. Bischof (2000) S. 439-465.

⁷⁰ Vgl. dazu Anm. 61. Die ‚lustige Figur/Person‘, auch ‚komische Person/Figur‘, bezeichnet alle historischen und nationalen Ausprägungen einer Theaterfigur zur Belustigung der Zuschauer. Der Typus des erzählenden Schelmen knüpft als Figur an unterschiedliche literarische und kulturelle Quellen an. Die ‚komische‘ oder ‚lustige Person‘ der Bühne stellt eine wichtige Quelle bzw. einen wichtigen Bezugspunkt dar. Vgl. dazu auch die Ausführungen zum modernen Schelmenroman bei C. Erhart-Wandschneider (1995), wo auch interessante Hinweise zu Funktion und Wesen des Schelmentypus aus anthropologisch-historischer Sicht zu finden sind, vor allem S. 99ff. Ebenso P. Radin/K. Kerényi/C.G. Jung (1954).

⁷¹ Im Buch «Über den Prozess der Zivilisation» (Frankfurt/M 1969 [1939]) beschreibt N. Elias die Entwicklung der Zivilisation und deren Eigentümlichkeiten seit dem Mittelalter. Er zeichnet nach, wie immer differenziertere Formen gesellschaftlichen Umgangs menschliche Verrichtungen mit Schamgefühl belegen und wie die Regelung des Trieb- und Affektlebens durch beständige Selbstkontrolle gleichmässiger und stabiler wird.

⁷² Nach Freud wird jeder zivilisatorische und kulturelle Fortschritt vom Menschen erkaufte durch Verzicht auf eine frühere Lust und auf frühere Vergnügen. Kulturgewinn heisst Triebverzicht. Dazu ein Zitat aus dem Werk «Das Unbehagen der Kultur» (hrsg. v. I. Grubrich-Simitis, red. v. I. Meyer-Palmedo, 7. unveränd. Aufl., Frankfurt/M 2001 [1930]): «Die Triebsublimierung ist ein besonders hervorstechender Zug der Kultur-entwicklung, sie macht es möglich, dass höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen... Drittens endlich, [nach erstens: «Aufzehrung» bzw. Umwandlung bestimmter Triebe zweitens: Sublimierung von Triebzielen, A.M.] und das scheint das Wichtigste, ist es unmöglich zu übersehen, in welchem Ausmass die Kultur auf Triebverzicht aufgebaut ist, wie sehr sie gerade die Nichtbefriedigung (Unterdrückung, Verdrängung oder sonst was?) von mächtigen Trieben zur Voraussetzung hat.»

dem Verzicht auf ursprüngliche Verhaltensweisen, Erfahrungen und Lüste übernommen wurden. Genau dieser Verzicht wird angesichts der Schelmenfigur, die diese vorsozialisierte Stufe lebt und repräsentiert, bewusst; dieses Wiedererkennen des eigenen, oft schmerzhaften Reifeprozesses löst einerseits Gelächter aus, weil dieses Verhalten in naiver Weise nicht konform ist, andererseits löst es Ekel vor dem Überwundenen, gleichsam unzivilisierten und primitiven Zustand aus. Weil die Schelmenfigur einen bestimmten Ort der noch nicht erreichten Norm verkörpert, kann in Konfrontation mit dieser Figur ein Moment der Erleichterung erlebt werden. Denn mit dem Bewusstwerden, dass diese oft drückenden Normen zum Prozess der Zivilisation gehören, wird die Möglichkeit geboten, sich mit der Schelmenfigur für eine kurze Zeit über diese Normen hinwegzusetzen. Das bedeutet, dass in der Interaktion zwischen dem Leser bzw. der Leserin und der erzählenden Ich-Figur des Textes in der Schelmenfigur ein Bedeutungszusammenhang impliziert ist, der aus dem gesamten Komplex menschlicher Vorstellungen, Utopien, Hoffnungen, Wünsche und Ängste besteht. F.I. Zeitlin umreisst diesen Aspekt für die Schelmenfigur, wenn sie schreibt, dass die *Satyricon* wie der Schelmenroman die Ursprünglichkeit jeder individuellen Erfahrung vor der Ordnung und Normierung beschreiben und bestätigen.⁷³ Voraussetzung für diese Erfahrung in der Schelmenfigur ist deren spezifische Naivität. Gefangener seiner selbst kann der Schelm nicht anders, was ihn vom Normenbrecher, vom Kriminellen, unterscheidet.⁷⁴

Interessanterweise reflektiert Enkolp diesen Zustand des Lebens ausserhalb der Norm in philosophischer Manier, während er sich mit seinen Freunden in Kroton mit Lug und Trug durchschlägt (125,4):

⁷³ Vgl. F.I. Zeitlin (1971) S. 683: «But, in another more positive sense, the *Satyricon*, like the picaresque form but on a diminished scale, affirms the primacy of individual experience — to begin with, the most basic aspects of individual experience — in a kind of existence where any larger order must be very much in question. It is a literary form characteristic of a period of disintegration, both social disintegration and disintegration of belief. Like Descartes, the picaresque writer finds any existing systems to be of the shakiest kind, and he too, tries to effect a basic reconstruction by beginning again with the one self-evident fact of the experiencing, 'I'.'» Und (1971) S. 681: «The *Satyricon*, in its ambiguities, ironies, parodies, and incongruities, is essentially related to those forms of literature which unsettle the reader by their anarchic view of life, and which generally appear in times of cultural and social stress of varying kinds.»

⁷⁴ Auch A. Barchiesi (1996) S. 194 weist auf dieses ausserhalb der Norm vorgeführte Leben als zentrales Grundthema der *Satyricon* hin, wobei er dies ähnlich wie bereits Zeitlin als ästhetisches Konzept fasst: «Se la *consuetudo* del racconto è semplicemente il vivere *extra legem*, si può forse immaginare un nesso fra la semplicità del tema e la complessità della forma letteraria che lo interpreta.» Ähnlich auch N.W. Slater (1990) S. 48f., der in seiner umfassenden Petronstudie auf diese zentralen Aspekte für die Funktion des Schelmen als typologischer Figur in der Literatur hinweist. Er setzt sich zwar nicht explizit mit dem Begriff des Schelmen auseinander, stellt jedoch genau dieses Charakteristikum des Lebens ausserhalb einer Norm heraus, wobei er Enkolp mit Figuren plautinischer und aristophaneischer Komödien vergleicht: «There is a comic release inherent in the reader's identification with Encolpius akin to the Saturnalian spirit of Roman comedy. Encolpius represents the freedom of the self and its appetites from all the burdens of being a good Roman. Plautus's Greek characters in their Greek settings experience a holiday release from the financial, social, and moral obligations of being Roman... Comedy often celebrates the unconstrained indulgence of the appetites of the self. We need think only of the revelries that close a play like the *Persa* of Plautus or Aristophanes' *Birds*.»

nempe rursus fugiendum erit et tandem expugnata paupertas nova mendicitate revocanda. dii deaeque, quam male est extra legem viventibus: quicquid meruerunt, semper expectant.

«Ja, dann müsste man sich natürlich wieder davonmachen, man wäre gezwungen von neuem Armut und Bettelei auf sich zu nehmen. Götter im Himmel, wie unsicher lebt es sich ausserhalb der Norm: Immer sieht man all dem entgegen, was man verdient hat.»

Kann also die Figur des Schelms darüber definiert werden, dass sie ausserhalb der Norm lebt und stets das gelebte Gegenteil einer kulturellen Pflicht verkörpert, die, wenn auch widerwillig, anerkannt wird, so sind entsprechend verschiedene Typen von Schelmen vorstellbar und auch in der Literatur zu finden: der Faule, der Prahler, der Fresser, der hilflos Verliebte, der Ungeschickte, der Angsthase: Grundbedürfnisse wie Hunger und Durst, nicht rational fassbare Urängste ebenso wie nicht sozialisiertes Triebverhalten verbinden sich in der Schelmenfigur mit einem trotz aller misslichen Umstände unbedingten Überlebenswillen: Schelmenfiguren sind «Stehaufmännchen»⁷⁵, die stets für ihre Existenz, ihre Liebe bzw. gegen ihre Leiden kämpfen. In ihren Untersuchungen zum modernen Schelmenroman, in dem sie auch Grundlegendes zur ästhetisch-dramaturgischen Funktion der Schelmenfiguren darlegt, schreibt C. Erhart-Wandschneider: «Die Verbindung von materieller Not, in diesem Fall (Lazarillo, A.M.) Hunger und Obdachlosigkeit, und einer Philosophie der List und des Überlebens weist zudem auf die satirische Funktion der Schelmenfigur hin.»⁷⁶ Der Konzeption der Schelmenfigur liegt das dialektische Paar Natur-Kultur bzw. der dialektische Komplex von naiv-wissend zugrunde. Diese Antinomie der Schelmenfigur ist auch für Enkolp charakteristisch: Während sein ungesichertes Dasein, Hunger und Mittellosigkeit, ebenso seine obszön-erotischen Erlebnisse als elementare Bedürfnisse den weiten Rahmen des Bildes ‚Natur‘ aufspannen, sind ihm seine Versuche, sich nach dem Modell von Odysseus oder Aeneas durchs Leben zu schlagen, Möglichkeiten, sich als ein um kulturelle und gesellschaftliche Gegebenheiten Wissender zu verhalten.⁷⁷ Allerdings schlägt sein Sprachhandeln fehl: Sein impotenter Körper bleibt hinter der intendierten Idee der Ordnung der

⁷⁵ C. Erhart-Wandschneider (1995) S. 60.

⁷⁶ C. Erhart-Wandschneider (1995) S. 60.

⁷⁷ Auch G.B. Conte (1996) S. 109f. verweist unabhängig von solchen Überlegungen psychologisch-anthropologischer Art zum Figurentypus des Schelms auf das Spannungsfeld von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘, das mit Enkolp zur Darstellung kommt, wenn er aufzeigt, wie mit den Themen von Hunger bzw. Essen und Sexualität Erhabenheit und Pathos des Sublimen untergraben werden: «The parallelism that we have set up between these two passages (der Erzählung von der «Witwe von Ephesus» und der Passage von der getöteten Gans im Zusammenhang mit Oenothra, A.M.) clearly shows that sex and food, food and money, are mutually equivalent and are drawn from the same field of operation; they are three interchangeable elements of the same realistic pressure which is brought to bear against the sublime.»

Geschlechter zurück. Enkolp kennt zwar die versprachlichte Idee der Geschlechterordnung, wie sie Odysseus vorgibt, stolpert aber über die Differenz von körperlicher Erfahrung und Wort. Seine körperliche Selbsterfahrung spottet jeder metaphorischen und übertragenen, ins Sprachliche gemilderten Bedeutungsverschiebung. Ebenso ist er zuweilen der hilflos Verliebte, der nach den Mustern von Roman und Epos um seinen Giton kämpft und trauert,⁷⁸ wobei diese hehren Muster mit seiner sinnlichen Lust nach Giton kontrastieren. Indem Enkolp auf Verhaltensmuster von Roman und Epos zurückgreift, werden neben individuellen auch kollektive Prozesse von Kultur und Zivilisation ins Blickfeld gerückt. So wird mit dem Bezug auf Odysseus, wie bereits gezeigt, eine Gründungsgeschichte für den Zivilisationsprozess aufgenommen, in dem der Körper und die Natur zum Objekt kultureller Bearbeitung werden.

In ästhetisch-dramaturgischer Hinsicht ist für die Funktion der Schelmenfigur, wie C. Erhart-Wandschneider ausführt, der Begriff des Spiels zentral. Dieser Spielbegriff lässt sich an zwei Komponenten festmachen, zum einen an der Spielkultur, zum anderen am Spiel des Schelmen. Für den modernen Schelmenroman lässt sich die Verankerung in der Spielkultur nachweisen. Bei C. Erhart-Wandschneider heisst es dazu: «Zum einen in seinen traditionellen Wurzeln: Narr und Clown sind Leitbilder der Schelmenfigur. In der Integration des Anomalen, der Stabilisierung und Kompensierung von Bedürfnissen, aber auch im Lachen, in der List und in der Tölpelhaftigkeit zeigen sich die Einflüsse der karnevalesken Gestalten. Dabei werden spielerische Tendenzen im Romankonzept selbst offenbar: Bezüge zum Theaterspiel, zur Mimik und zur Pantomime ebenso wie Annäherungen an komödiantische, satirische und groteske Formen. Zum anderen lässt sich der Schelmenroman in der modernen komödiantischen Kultur selbst wiederfinden: in der Commedia dell'Arte, im Slapstick der Filmkomödie, in der Underground-Literatur und sogar im Comic-Strip.»⁷⁹ Mit der Verankerung des modernen Schelmenromans in der Tradition der Spielkultur seit dem Mittelalter und der frühen Neuzeit ist auch die Nähe von Petrons *Satyricon* zum Mimos und zur Komödie, ebenso zu Einflüssen verschiedener ritueller Feste wie z.B. der Saturnalien⁸⁰ vergleichbar. Diese kulturelle Verankerung in der Spielkultur bestimmt auch das Spiel des Schelmen als «Probehandeln»⁸¹. Mit dem literarischen Typus des Schelms wird wie mit der Figur des

⁷⁸ Nachdem Enkolp den Kampf mit Askylt um seinen Geliebten Giton verloren hat (80), ein Kampf, der nach dem Muster des Brüderzwists zwischen Eteokles und Polyneikes inszeniert ist, zieht er sich schmallend wie Achill in ein Haus am Strand zurück (81). Vgl. dazu G.B. Conte (1996) S. 4-14 und S. 79-81, ebenso C. Panayotakis (1995) S. 110-121.

⁷⁹ C. Erhart-Wandschneider (1995) S. 40.

⁸⁰ Dem Karneval vergleichbar setzen die Saturnalien die Vorstellung von einer ‚verkehrten Welt‘ um. Dabei werden menschliche Beziehungen ‚umgekehrt‘, geschlechtsspezifische und soziale Rollen werden vertauscht. Zur Diskussion der *Satyricon* im Kontext der Festkultur der Saturnalien vgl. L. Callebat (1974); S. Döpp (1987) und (1993); R. Herzog (1989); D.B. McGlathery (1998) sowie den Sammelband von L. Castagna/G. Vogt-Spira (2002).

⁸¹ C. Erhart-Wandschneider (1995) S. 41.

Clowns oder des Narren gleichsam ein Spiel mit bestimmten Ideen, Wünschen und Ängsten ermöglicht. Auf der Basis dieser kurzen Darstellung zur Bedeutung des Spielbegriffs ergeben sich neben der abenteuerlich-unterhaltsamen Funktion für die typologische Charakterisierung zwei weitere wichtige Aspekte der Schelmenfigur:

- Als Spiel mit Ängsten und Wünschen formuliert der Schelmenroman mit der Figur des Schelms Antithesen der Gesellschaft. Der Schelmenroman hat damit kompensatorische Wirkung. Indem der Leser bzw. die Leserin in den Antinomien der Schelmenfigur mit Antithesen der Gesellschaft konfrontiert wird, begegnet er/sie Problemen und Zwängen, die mit der Normierung und Ordnung der Gesellschaft einhergehen, ohne selbst davon betroffen zu sein.
- Diese Formulierung von Antithesen impliziert einen Erkenntnisvorgang, indem scheinbar logische Denk- und Weltmodelle zerstört werden. Es handelt sich dabei um einen Prozess des Begreifens kultureller und gesellschaftlicher Krisenpunkte.

Neben den individuellen Wünschen und Ängsten der Leser, mit denen der impotente Enkolp sein Spiel treibt, eine Funktion, die ich dem primären Lektürenguss zuordne, sind vor allem auf der Metaebene der Bedeutungszusammenhänge zwei Themenkomplexe zu nennen, die durch Enkolps spielerisches Probehandeln kritisch exponiert werden. So erlebt Enkolp Quartillas Dominanz als auch Kirkes aktive Gestaltung des Sexuallebens als Gefährdung seiner Weltordnung, da er die Normen, die die entsprechenden Rollen erfordern, nicht erfüllen kann. Sein Scheitern manifestiert sich an seinem Körper, sein impotenter Körper wird zum Zeichen seiner verfehlten Normerwartung. Körperliche Potenz im odysseischen Sinn bedeutet Ordnung der Geschlechter und kulturellen Fortschritt, die Impotenz Enkolps wird im Gegenzug als Krankheit und Zustand des Wahnsinns dargestellt. Der männliche Machtanspruch wird spielerisch unterlaufen. Als Schelm, der an Normen scheitert, steht Enkolp für die Erkenntnis, dass die normierte Ordnung der Gesellschaft nur scheinbar als unbedingt verstanden werden muss. Eine solche Lektüre macht einen subversiven Charakter des Textes fassbar, der die patriarchale Gesellschaftsordnung in Frage stellt. Enkolps Impotenz lenkt den Blick auf die Krisenpunkte zwischen den Geschlechtern.

Gleichzeitig wird damit auch als zweiter Themenbereich das System kultureller Sinnstiftung, wie es Odysseus verkörpert, zur Disposition und in Frage gestellt: Odysseus opfert die unmittelbare körperliche Selbsterfahrung der Bezwungung mythischer Schicksale, die dem Naturverhältnis von Stärke und Ohnmacht gehorchen. Mit Odysseus wird im Bild von Natur und Weiblichkeit und in Form von Körperbeherrschung Überleben im Angesicht des Todes

als kultureller Fortschritt phantasiert. Mit Enkolp wird sowohl die Idee des männlichen Machtanspruchs als auch der damit phantasierte Zivilisationsprozess als Unterwerfung von Natur und Weiblichkeit in Frage gestellt. Als Schelmenfigur setzt Enkolp in seinen Frauenabenteuern, in denen er körperlich versagt, einen Erkenntnisvorgang der Zusammenhänge von Geschlechterkampf und Zivilisationsprozess im Mythos um Odysseus in Gang: Odysseus profiliert sich als Kulturträger, indem er seinen Körper beherrscht, damit die Herausforderungen der Natur überlebt und im Nachhinein von seinen Abenteuern berichtet: Er steht für eine Kultur des Überlebens und der Erinnerung.

Ein anderes Lebens- und Sinnmodell wird mit Trimalchios *Cena* zur Diskussion gestellt. Enkolp probiert und kostet erneut, hier reagiert er mit Ekelgefühlen. Im Ausprobieren von Rollen und Sinnmodellen der Schelmenfigur Enkolp sehe ich die thematische Klammer, die die verschiedenen Abenteuer gleichsam zusammenhält. Bevor ich jedoch auf Trimalchios *Cena* zu sprechen komme, möchte ich im anschließenden Kapitel eine weitere wichtige Frauenfigur, die «Witwe von Ephesus», im Kontext von Gesellschaftsordnung, Körperlichkeit und Sexualität analysieren. Die «Witwe von Ephesus» verkörpert, so meine These, den Typus der klugen Frau, die anders als Quartilla und Kirke nicht nur ein autonomes Liebesleben führt, sondern darüber hinaus mit ihrer Geschichte darauf hinweist, dass die Gesetze und Normen, die ihr Liebesleben beschränken und reglementieren, ‚nur‘ von Männern gemacht und veränderbar sind.

«Überdies hat nicht nur keine Dame, als das Gesetz abgefasst wurde, ihre Zustimmung gegeben, sondern es wurde nicht einmal eine solche dabei zu Rate gezogen, weshalb man das Gesetz verdientermassen ungerecht nennen kann; wollt Ihr dasselbe zum Schaden meines Körpers und Eures Gewissens vollziehen, so steht es bei Euch...»

(Rede der Madonna Filippa vor Gericht in der siebten Novelle des sechsten Tages im «Decamerone» von Boccaccio)

3 Die Witwe von Ephesus oder: Die Geschichte einer *femina prudentissima*¹

3.1 Eine Geschichte von Sittenverderbnis oder von Klugheit?

Die Novelle von der Witwe von Ephesus (111f.), die Eumolp erzählt, ist eine kurze Geschichte, die mit dem Gelächter der Matrosen, dem Erröten Tryphaenas, der harschen Verurteilung aber durch Lichas endet. Die Erzählung ist eingebettet in das Geschehen auf dem Schiff des Lichas. Nachdem sich bereits nach Auslaufen des Schiffes herausgestellt hat, dass sowohl Giton als auch Enkolp in von früher her belastenden Beziehungen zum Schiffsherrn Lichas bzw. dessen Partnerin Tryphaena stehen, kommt es zum handfesten Streit. Eumolp gelingt es, die Streitenden zu versöhnen. Auf Eumolps Initiative hin herrscht «Waffenruhe» (109,4: *arma deponimus*), die Stimmung bleibt jedoch nach wie vor von Argwohn und Eifersucht geprägt. In dieser Situation hebt Eumolp als Stifter des gegenwärtigen Friedens (110,6: *praesentis concordiae auctor*) mit seiner Erzählung an, um die gute Stimmung nicht «aus Mangel an Geschichten» aufs Spiel zu setzen (110,6: *ne sileret sine fabulis hilaritas*).

Eumolp selbst umreisst einleitend den thematischen Rahmen der Geschichte mit der Leidenschaftlichkeit und Flatterhaftigkeit der Frauen. Kritisch merkt er an, wie leicht sie alle moralischen und familiären Bindungen vernachlässigten, wenn sie verliebt seien (110,6f.):

multa in muliebrem levitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliviscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem averteretur.

¹So charakterisiert in *Sat.* 112,8. Grundlegend für die folgenden Ausführungen ist P. von Matts Analyse der klugen Frau anhand der Figur der Madonna Filippa in Boccaccios Dekameron in dem Buch «Liebesverrat. Über die Treulosen in der Literatur» (1994), S. 38-44.

«Er begann Spitzen gegen die Unbeständigkeit des weiblichen Geschlechts auszuteilen: Wie leicht sie sich verliebten, wie schnell sie sogar ihre Kinder vergessen würden, kurz, dass es keine Frau gebe, die so sittsam sei, dass sie sich nicht in grenzenloser Leidenschaft bis zum Wahnsinn hinreissen liesse.»

Eine Geschichte über Sittlichkeit und Moral der Frauen also kündigt Eumolp an. Moral und Sittlichkeit sind jedoch niemals unabhängige Grössen. Sittenloses und unmoralisches Verhalten gibt es immer nur in Bezug zu gesetzten und gesellschaftlich akzeptierten Normen, zu dem also, was in einer Gesellschaft verbindlich festgelegt ist. Die Tatsache, dass das Urteil der Sittenlosigkeit nur gefällt werden kann im Rückgriff auf geltende Gesetze bzw. Normen, rückt die Frage der Ästhetik der Moral in der Erzählung von der «Witwe von Ephesus» ins Zentrum.² Im Mittelpunkt steht mit der Frage der Ästhetik der Moral die Analyse der Beschaffenheit des Wertesystems, das dem Urteil der Sittenlosigkeit zugrunde liegt. Der Normenzusammenhang, den die Geschichten um Moral in der Literatur aufspannen, vermittelt — versteckt oder offenkundig — die Grundlage für die verschiedenen Möglichkeiten, in der Frage der Moral zu urteilen. Im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Fragestellung gilt es also in erster Linie zu untersuchen, über welche Erzählverfahren, welchen Normen und Gesetzen Gültigkeit verschafft werden soll.³ Eine solche Lektüre hat sich dem «Lektüre-pakt»⁴, den der Text verfolgt, zu widersetzen.

Das literaturtheoretische Prinzip des «Lektürepaktes» bzw. des «moralischen Paktes» meint den Vorgang, dass während des Vollzugs der Lektüre der Leser den Normenzusammenhang, den der Text anbietet, zustimmend zur Kenntnis nimmt. So sind die Voraussetzungen, die Eumolp mit seinen einleitenden Worten macht, nicht einfach eine Ankündigung von Handlungen und dramatischen Ereignissen. Diese Worte sind vor allem auch eine Ankündigung der Emotionen, der Sympathie oder Antipathie und des Rechtsgefühls, das die folgende Erzählung in den Lesern hervorrufen kann. Diese einleitenden Worte Eumolps formulieren das Angebot, mit der Lektüre Gefühle und Emotionen freizusetzen, die die spannungsreiche Thematik von Sittlichkeit und weiblicher Leidenschaftlichkeit und Sexualität eröffnet. Voraussetzung für dieses Vergnügen ist jedoch die stillschweigende Zustimmung der Leser zum Text, dass das vom Text angebotene, z.T. nur unterschwellig vermittelte Wertesystem bejaht wird. Wird im vorliegenden Fall dieser «moralische Pakt» mit dem Text eingegangen, so kommen die Leser in den Genuss all jener Emotionen und Gefühle, die die

² Als Ästhetik der Moral verstehe ich mit Paul Ricœur die Art und Weise, wie ein Text durch seine Wirkung den Leser affiziert. Eine Analyse der Ästhetik der Moral untersucht die Techniken und Strategien, die der Text entwickelt, um dem Leser «seine» Moral nahezulegen. Vgl. dazu ausführlich Kap. 1.

³ P. von Matt (1999) S. 39f. spricht in diesem Zusammenhang von der «Genealogie der Moral im literarischen Werk», wodurch das literarische Werk zum Zeugnis dafür werde, dass jede Moral ihre Genealogie habe.

⁴ P. Ricœur (1991) S. 262. Vgl. dazu ausführlich Kap. 1.

Geschichte einer ehemals und vermeintlich züchtigen Frau verspricht. Für den Leser mit literaturwissenschaftlichem Interesse darf es anders als für den unvoreingenommenen Leser ebenso wenig eine spontane Parteinahme für die sympathische Figur wie eine kompromisslose Verurteilung der unsympathischen Figur geben. Es gilt vielmehr, kritisch zu untersuchen, wie die Grundlagen für die verschiedenen Urteile im Text vorbereitet und geschaffen werden, wie Normen und Gesetze gleichsam «im Hintergrund» zur Geltung gebracht werden. Zu fragen ist also, aufgrund welcher Normen die Witwe von Ephesus als unsittlich, aufgrund welcher Normen sie als klug zu beurteilen ist.

Den verschiedenen Reaktionen der Zuhörer Eumolps auf dem Schiff vergleichbar hat sich auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung unterschiedlich zu dieser im Text aufgeworfenen Frage von Moral und Unsittlichkeit geäußert. Die Interpretationen decken die ganze Spannbreite der Möglichkeiten ab: Während die einen Amoralität und Egoismus der Witwe belegt sehen,⁵ reden andere von einer Rückkehr der Witwe zum naturgemässen Leben.⁶ Auch die Meinung, dass die Intention des Textes gerade in der Unmöglichkeit einer moralischen Beurteilung der Witwe zu sehen ist, wird vertreten.⁷ Sittenlose bzw. sittsame

⁵ E. Lefèvre (1997) S. 17f.: «An die Stelle des Menschlichen, Allzumenschlichen tritt groteske Skurrilität, an die Stelle verletzter Moral Amoralität. Hat die Frau vorher [gemeint ist vor der neuen Liebe zum Soldaten, A.M.] einen verständlichen Fehltritt getan, verliert sie nun [mit der «Drangabe» des Leichnams ihres toten Mannes, A.M.] vollends den Boden unter den Füßen.» Ebenso H.-D. Blume (1974) S. 50; L. Cicu (1992); F. Rastier (1971) S.1046f. spricht sogar von einer kriminellen Energie der Witwe: «Tout ce que fait la veuve est mal, criminel même, pour les contemporains de Pétrone auxquels le texte est destiné... Dans le texte de Pétrone il ne s'agit donc pas de nier la morale traditionnelle, mais bien de rire à ses dépens — ce qui est encore une façon de l'affirmer, et ce qui est le grand ressort de toutes les histoires lestes, de tous les contes «immoraux.»»

⁶ C.W. Müller (1980) S. 111: «Zwar hat sich mit der öffentlichen Preisgabe des Leichnams das von allen bewunderte Beispiel weiblicher Tugendanstrengung in einer letzten Steigerung in sein Gegenteil verkehrt; und doch erscheint, indem das *verum pudicitiae exemplum* von seinem Marmorsockel herabgestiegen ist und sich auf die Seite des Lebens und der Liebe geschlagen hat, die Naturordnung — wenn auch nicht im Sinne des Moralisten — wiederhergestellt.» Ähnlich D.B. McGlathery (1998) S. 332 im Rückgriff auf das Karnevalismus-Konzept von Bachtin: «The concentration of all these elements — death, food, drink, sex and rebirth —... represents the destruction of the boundaries that normally separate the various aspects of human existence into a hierarchical structure.»; P. Fedeli (1986) S. 30 schätzt die Moral der Geschichte sozusagen «pragmatisch» ein: Am Schluss sei der Ausgangszustand wieder erreicht, die Witwe habe wieder einen Mann, das leere Kreuz wieder einen Leichnam: «e certamente sullo sfondo della vicenda è possibile scorgere, accanto al riso dei naviganti, l'atteggiamento di chi non vuole esprimere una valutazione d'ordine morale, ma anzi si pone al di sopra della morale comune; di chi ritiene che, in definitiva, è proprio così che deve andare la vita e, dall'alto della sua *humanitas*, non condanna, ma benevolmente sorride. In fondo, ciò che importa è che sia stato ristabilito l'ordine originario, come se nulla fosse accaduto: la matrona ha riacquistato un *vir*, e poco importa che si tratti di un marito diverso; la croce ha riavuto un *corpus pendens*, e poco importa che si tratti di un corpo diverso.»

⁷ G. Huber (1990) S. 50f. und in der «Schlussbemerkung» S. 195: «Durch die Verweigerung eines festen Bezugspunktes und den ständigen Einsatz von Ambiguitäten problematisiert er [Petron, A.M.] generell die Möglichkeit einer an bestimmten Wertmassstäben orientierten Urteilsfindung über menschliches Verhalten. Er ist kein Vertreter der Moral, sondern der Moralistik.» Ebenso F. Strunz (2001), S. 439 u. S. 444f.: «Petron selbst schweigt hier, wie anderswo, in der Beurteilung seiner Akteure.» G. Sega (1986) S. 67 schliesst seine semiotische Analyse mit dem Fazit: «È comunque difficile in Petronio individuare il punto di vista dell'autore per i continui cambiamenti di prospettiva e di stile, per la proliferazione di narratori secondari, perché spesso

Frauen kann es nur unter Bezugnahme auf ein sittliches Mass geben. Das Urteil der Sittenlosigkeit ist also nur zu fällen bezüglich verbindlich akzeptierter Normen und Konventionen, die durch eine soziale Ordnung vertreten und vorgegeben werden. Der Grund für die verschiedenen Einschätzungen der Interpretationen kann dementsprechend nur in der Bezugnahme auf unterschiedliche Normen liegen (auf eigene Wertvorstellungen oder die problematische Instanz der herrschenden Normen im ersten nachchristlichen Jahrhundert⁸). Man tut allerdings gut daran, sich im Klaren darüber zu sein, dass der Text *selbst* einen Normenzusammenhang vorgibt, der das Urteil der Verkommenheit zulässt. Denn die in der Novelle erscheinenden Figuren handeln und funktionieren in einem Gefüge von für sie gültigen Normen, die nicht notwendigerweise in einer historischen Zeit geltende Gesetze widerspiegeln. Welche Gesetze und Normen, und vor allem durch welche Instanzen sie im Text in Erscheinung treten und dem Leser still zur Annahme angeboten werden, diese Fragen sollen im Folgenden im Zentrum stehen. Eine solche Lektüre gegen den «moralischen Pakt» gibt Aufschluss über die im Text konstruierte und vorgegebene Moral in der Erzählung von der Witwe von Ephesus, auf deren Hintergrund erst die Handlungsweisen der Figuren im literaturwissenschaftlichen Sinne beurteilt werden können.

Mit der Frage der Ästhetik der Moral möchte ich noch einmal auf die einleitenden Worte Eumolps zurückkommen. Im Rahmen einer kritisch beobachtenden Lektüre darf gerade nicht gleichsam blindlings den Worten Eumolps folgend davon ausgegangen werden, dass die Erzählung dem blossen Vergnügen diene.⁹ Dementsprechend sind neue Fragen zu formulieren:

Mit den einleitenden Worten Eumolps erfährt die angebliche Flatterhaftigkeit der Frauen in zweifacher Hinsicht eine genauere Bestimmung: So werden zum einen als Auswirkungen dieser Flatterhaftigkeit die Neigung zur verantwortungslosen Verliebtheit und die Vernachlässigung der eigenen Kinder genannt; zum anderen erhält die behauptete Flatterhaftigkeit

l'ambiguità viene mantenuta programmaticamente.» Ebenso M. Parca (1981) S. 106; N.W. Slater (1990) S. 110f.; V. Rudich (1997), S. 206f.

⁸ Die Kenntnis der herrschenden Normen wird dabei vorausgesetzt, die Quellen, auf die sich eine solche Kenntnis der Sitten und Normen allenfalls stützt, werden kaum kritisch reflektiert. Solche Erwägungen, die darüber hinaus auf einen Abbildcharakter von Literatur referieren, sind problematisch. So z.B. R. Rieks, *Homo, Humanus, Humanitas. Zur Humanität in der lateinischen Literatur des ersten nachchristlichen Jahrhunderts*, München 1967, S. 164: «Das abfällige Urteil Petrons über die Frauen braucht nicht in der zeitgenössischen Sittenverwilderung seinen Grund zu haben, wird aber durch die herrschenden Entartungsformen und das schlechte Beispiel vieler Frauen nur bestätigt und verschärft [verwiesen wird hier auf die Satiren Juvenals, A.M.]... Der ihn umgebende Sittenverfall dürfte Petron zur Erfindung solcher Geschichten [wie der «Witwe von Ephesus», A.M.] angeregt haben...»

⁹ So H.-D. Blume (1974) S. 41, der meint, dass diese Erzählung «von vornherein darauf angelegt [ist], bei den Zuhörern Heiterkeit zu erwecken». Ebenso N.W. Slater (1990) S. 111: «Eumolpus obviously tells the story because he thinks it is a good one. Though experience proves that he has in part miscalculated his audience (Lichas and Tryphaena), his motive is to perpetuate good feeling (*ne sileret ... hilaritas*, 110,6).» Gerade die Tatsache, dass Lichas anders als von Eumolp geplant — die Geschichte sollte ja der guten Stimmung dienen — unwillig reagiert, macht eine kritische Hinterfragung von Eumolps Ankündigung erforderlich.

insofern eine genauere Bestimmung, als mit den beiden Worten *peregrina* und *furor* implizit auf die zu Grunde gelegte Legitimationsinstanz dieser Beurteilung der Frauen verwiesen ist. Die genauere Beschreibung der Leidenschaft als *peregrina* (wörtlich: fremd, ausländisch) verweist auf die Tatsache, dass es um eine Form der Liebe geht, die *hier* und *jetzt* nicht denkbar und lebbar ist und zum Wahnsinn führen kann, der den Ausschluss aus der sozialen Ordnung bedeutet.¹⁰ Es handelt sich also um Regeln und Normen, die im zeitlichen und räumlichen Rahmen, der die Novelle umfasst, gelten und die als — von Menschen gemachte — Gesetze das Zusammenleben der vorgestellten Gesellschaft bestimmen. Das ist wichtig für den weiteren Verlauf der Geschichte: Denn gemäss diesen die Thematik knapp skizzierenden Worten Eumolps müsste die Witwe von Ephesus aufgrund ihrer aussergewöhnlichen Liebe im Wahnsinn (*furor*) und Tod enden, genau so wie Vergils Dido, auf die im Text Bezug genommen wird.

Es nimmt jedoch nicht nur kein tragisches Ende mit der Witwe,¹¹ sondern diese leidenschaftlich liebende Frau wird am Schluss sogar als *femina prudentissima* dem Volk und damit auch allen potenziellen Zuhörern (d.h. Enkolp und Giton, Lichas und Tryphaena und nicht zuletzt den Lesern) dieser unglaublichen Geschichte in Erinnerung bleiben.¹² Wie ist diese Wendung der Beurteilung der Witwe von Ephesus und das Verhältnis zum implizit und explizit genannten mythischen Vorbild der Dido einzuschätzen? Welche Funktion kann demnach für diese Novelle in Petrons *Satyrice* ausgemacht werden? Mittels einer genauen Analyse des Normengefüges, in dem sich die Figuren der Erzählung bewegen, soll die Qualität dieser Erzählung bezüglich der genannten Fragen erkennbar werden.

¹⁰Vgl. dazu unten Kap. 3.3.3.

¹¹ Ein im Vergleich mit Epos und Tragödie wirklich unerwarteter Ausgang, vgl. dazu auch D.B. McGlathery (1998) S. 329: «the novelistic seduction of the widow by the soldier results in her rescue from a death that seemed certain.»

¹² Die unterschiedlichen Reaktionen der Zuhörerschaft in den *Satyrice* sind kaum gedeutet worden. Auch die Frage, warum Eumolp in der Funktion des Friedensstifters diese Novelle erzählt, ist unklar — es sei denn, man nimmt an, dass für die Wahl dieses Erzählstoffs tatsächlich allein seine Bemühungen um Heiterkeit verantwortlich sind. Mit solchen Fragen ist auch die schwierige Frage nach dem Wesen der «milesischen Novelle» und deren Bedeutung für Petron berührt; umstritten ist dabei vor allem, ob und inwieweit die Novellen mit der Rahmenerzählung der *Satyrice* eine erzählerische Einheit bilden. Diese Frage ist aus gattungsgeschichtlicher Perspektive zwar legitim. Allerdings ist sie der Interpretation des Petrontextes dann hinderlich, wenn für die gleichsam statisch verstandene Gattungskategorie der «milesischen Novelle», unter die die eingeschobenen Erzählungen fallen, jeder grössere Kontext innerhalb der *Satyrice* verneint wird. Vgl. zu dieser Diskussion (unter den vielen) M. Parca (1981) v.a. S. 99ff; P.G. Walsh (1970) S. 10-18; G. Anderson (1999); S.J. Harrison (1998); L. Benz (2001); G.B. Conte (1996) S. 107 charakterisiert die Erzählung von der «Witwe von Ephesus» als «Mikrokosmos» innerhalb der *Satyrice*: «The Milesian interlude, ostensibly a quick, almost anecdotal sketch, about anonymous people whose characterization is very schematic, seems designed to be used as a reagent in the analysis of the *Satyricon*, as a microstructure inside which some of the fundamental narrative procedures of the entire novel are reproduced.»

3.2 Das Normengefüge

Um das Urteil Eumolps, dass er nämlich die Geschichte einer sittenlosen und klugen Frau erzähle, zu überprüfen, sollen die Elemente des Normengefüges differenziert werden. Die folgenden drei Elemente des Normengefüges, die im Text versteckt oder offenkundig eine Rolle spielen, möchte ich im Weiteren genauer untersuchen: erstens die im Text genannten institutionalisierten Normen und die Form, in welcher sie eindeutig verkörpert in Erscheinung treten; zweitens die Grundsätze und Handlungsregeln der einzelnen Beteiligten; und drittens die Instanz einer letzten Legitimation. Als Hauptprotagonisten werde ich im Rahmen dieser Fragestellung die Figuren der Witwe und des Soldaten genauer studieren.¹³

Bereits die einleitenden Worte Eumolps machen den Rahmen der institutionalisierten Normen deutlich. Die Handlung der Witwe ist eingebettet in ein soziales Umfeld, das auch in Liebesbelangen eindeutige Vorgaben dafür gibt, was legitim und was illegitim ist. Durch Figuren verkörpert und damit leibhaftig in Erscheinung treten diese Normen in den Worten Eumolps sowohl für den Lebensbereich des Soldaten als auch für den Lebens- und Liebesbereich der Witwe.

Für die Figur der Witwe müssen die institutionalisierten Normen genauer differenziert werden. Ihre Grundsätze und Handlungsregeln, nach denen sie ihr Verhalten richtet, erweisen sich nicht nur als Normen und Gesetze, sondern auch als in der vorgestellten Gesellschaft anerkannte Konventionen. Ihre übertrieben zur Schau gestellten Trauerritten stehen in Bezug zu einer Konvention, deren Beurteilungsinstanz in Form des Volkes allgemein verkörpert ist. Schon vor dem Tod ihres Mannes ist ihr Verhalten derart aussergewöhnlich, dass Scharen von Bewundererinnen herbeiströmen (111,1):

matrona quaedam Ephesi tam notae erat pudicitiae, ut vicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui evocaret.

«Es war einmal eine Dame in Ephesus, die so bekannt war für ihre Sittsamkeit, dass sogar Frauen aus Nachbarländern kamen, um sie zu bestaunen.»

Bei der Bestattung ihres Mannes reichen ihr die üblichen Formen der Trauer nicht,¹⁴ sondern sie folgt dem Toten in die Gruft mit der Absicht, sich in den Tod zu hungern (111,2):

¹³ Für eine umfassende Analyse der einzelnen Figuren vgl. vor allem G. Huber (1990) S. 12ff.

¹⁴ Auch die ausdrückliche Schilderung der expressiven Trauergebärden fügt sich in das Bild einer Frau, die den von ihrer Umgebung erwarteten Verhaltenskodex nicht einhält, indem sie sich über das angebrachte Mass hinwegsetzt. Anders G. Huber (1990) S.16f., die sich in diesem Zusammenhang auf die problematische Grösse der herrschenden Konventionen bezieht: «Allein die Vielzahl der Trauergebärden als Übertreibung zu interpretieren hiesse moderne Massstäbe an antike Sitten anlegen. Schmerzensäusserungen pflegten sehr viel

haec ergo cum virum extulisset, non contenta vulgari more funus passis prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentiae plangere, in conditorium etiam prosecuta est defunctum, positumque in hypogaeo Graeco more corpus custodire ac flere totis noctibus diebusque coepit.

«Als sie ihren Mann zu Grabe tragen musste, da gab sie sich nicht mit dem üblichen Brauch zufrieden, mit gelöstem Haar der Leiche zu folgen oder vor aller Augen die entblösste Brust zu schlagen. Sie folgte dem Toten in die Gruft und, nachdem der Leichnam nach griechischer Sitte in einem unterirdischen Grabgewölbe beigesetzt worden war, begann sie, ihn Tag und Nacht zu bewachen und zu beweinen.»

Die Witwe überschreitet jegliches geforderte Mass, das der Erfüllung der Konvention, wie der Gatte betrauert werden soll, entsprechen würde. Sie ruft neben ihren Angehörigen und Bekannten (111,3: *parentes* und *propinqui*) auch Vertreter der offiziellen Ordnung (*magistratus*) auf den Plan, die alle vergeblich versuchen, die Todesentschlossene von ihren Absichten abzubringen. Die Darstellung der verschiedenen Stufen der Trauer der Witwe, die von je verschiedenen Vertretern der Gesellschaft bezeugt werden, dient dabei nicht nur der Darstellung der ‚Überererfüllung‘, der in der Abweichung vom Normalmass etwas «Exzessives»¹⁵ anhaftet. Im Rahmen der Frage nach den Instanzen der Moral wird deutlich, dass das Normengefüge von allen Schichten der Bevölkerung vertreten und von den städtischen Behörden überwacht und geschützt wird. Die Fremden, die sie zuvor bestaunten, ihre Bekannten und Eltern, vor allem aber die Magistrate verkörpern die Macht der allgemein gültigen Ordnung. Normüberschreitungen in die eine oder andere Richtung werden, so wird hier deutlich, registriert und, wenn nötig, auch geahndet. Die Nichteinhaltung der erwarteten Konvention beim Tod des Ehemannes zeitigt vorerst nur ratloses Staunen.

Für den Handlungsraum des Soldaten werden zwei institutionelle Vertreter als Inhaber und Ausüßer von Macht in die Handlung eingeführt, die gleichsam im Hintergrund der Geschehnisse um die Witwe die straffe zivile Ordnung der vorgeführten Gesellschaft verkörpern. So bewacht der Soldat im Auftrag des Provinzstatthalters (111,5: *imperator provinciae*), der drei Räuber kreuzigen liess, die Leichen, damit sie niemand zur Bestattung abnehmen kann. Weil der Soldat aufgrund der ausgedehnten nächtlichen Schäferstündchen mit der Witwe seine Aufsichtspflicht vernachlässigt hat (112,5: *laxatam custodiam*), ist seine Furcht vor dem Richterspruch (112,6: *iudicis sententiam*) so gross, dass er an Selbstmord denkt. Die beiden Personen des Provinzstatthalters und des Richters verkörpern für den

expressiver zu sein, als wir es heute gewohnt sind, und Trauer wurde im Altertum generell als öffentliche Angelegenheit betrachtet.»

¹⁵ G. Huber (1990) S. 16.

Lebensbereich des Soldaten Recht und Ordnung, zumal er als Soldat diesen beiden im Rahmen seiner Aufgaben und Pflichten untersteht. Darüber hinaus funktionieren sie auch als Veranschaulichung der zivilen Ordnung dieser ephesischen Gesellschaft im Allgemeinen, in der bestraft wird, was nicht rechtens ist.

In Ephesus also basiert das Normengefüge auf moralischer Selbstkontrolle der Gesellschaft ebenso wie auf öffentlicher Überwachung und Ahndung. Der durch diesen Rahmen vorgegebene Verhaltenskodex ist bestimmend und massgebend auch für die *pudicitia* der Witwe. Das enge Korsett, das den Lebens- und Liebesbereich der Witwe umschliesst, ist verkörpert in der beinahe drängenden Anwesenheit aller sie umgebenden Personen. Die Begriffe von *amor* und *pudicitia* (111,5: *verum pudicitiae amorisque exemplum*), die als Handlungsgrundsätze das Verhalten der Witwe leiten, sind definiert als Normen und Konventionen der ephesischen Gesellschaft. Die ausführliche Schilderung der das Mass der Konvention sprengenden Trauerbekundungen der Witwe dient auch der Darstellung der leibhaftigen Vertreter der Ordnung als der Inhaber und Ausüßer von Macht. In deutlicher Abgrenzung dazu wird sich die Witwe am Ende der Geschichte auf die «Götter» als höchste Legitimationsinstanz für ihr Tun berufen, wenn sie den Leichnam ihres toten Gatten zur Rettung des Soldaten einsetzt. Das ist wichtig für die Einschätzung der Qualität dieser Erzählung und bedarf einer Erläuterung.

Vorher jedoch soll geklärt werden, inwiefern die Motivation der Witwe, sich zu Tode zu hungern, im Text sichtbar wird. Die Antwort auf die Frage, warum die Witwe in ihrer Absicht, dem Anspruch eines Exempels für Liebe und Sittlichkeit zu genügen, beschliesst, ihrem Mann in den Tod «nachzuhungern», kann der Vergleich zur Gestalt der Dido, den der Text selber vorgibt, erhellen. Diesem «exzentrischen Plan»¹⁶ der Witwe ist bisher in der Forschung wenig Aufmerksamkeit zuteil geworden, obwohl er, wie gezeigt werden soll, wichtige Hinweise für das Verständnis der Figur der Witwe beinhaltet.

3.3 Der Zusammenhang von Ehe, Liebe, Sexualität und Tod

3.3.1 Dido und die Tragödie des illegitimen Eros oder: Von der Unvereinbarkeit von *amor* und *pudicitia*

Dido wird im Munde der Magd, die in Form eines Vergilzitates zur Nahrungsaufnahme ermuntert, zur Referenzfigur. Die Magd zitiert den Rat von Didos Schwester Anna, in dem sie

¹⁶ C.W. Müller (1980) S. 107. Für die bedeutungsschwere Junktur *pudicitiae amorisque* verweist C.W. Müller (1980) S. 108 auch auf das griechische σωφροσύνη καὶ φιλανδρία, ein Ausdruck, «der zum festen Bestand der weiblichen Laudationstopik in Grabinschriften des Späthellenismus und der Kaiserzeit gehört».

Dido ermuntert, sich nach dem Tod des ersten Mannes Sychaeus zur neuen Liebe zu Aeneas zu bekennen (111,12 bzw. *Aen.* IV,34):

„id cinerem aut manes credis sentire sepultos?“

«Die Asche, meinst du, die begrabenen Toten nehmen davon Notiz?»»

Obwohl die Magd mit diesen Worten die Witwe vorerst nur überzeugen will, wieder zu essen und zu trinken, verweist das Zitat proleptisch auf den weiteren Verlauf des Geschehens: So wie sich Dido gemäss dem Rat ihrer Schwester Anna nicht weiter die Liebe zu Aeneas versagt, wird sich auch die Witwe auf die ermunternden Worte ihrer Magd hin dem Leben in einer neuen Liebe zuwenden.¹⁷ Dieses Vergilzitat deutet vorausweisend nicht nur auf die neue Liebesbeziehung der Witwe hin, sondern erweitert gleichzeitig die Dimension des Begriffs der *pudicitia*, der für die Geschichte der Witwe leitmotivischen Charakter hat.¹⁸

Was die Gestalt der Dido wesentlich charakterisiert, ist, sehr kurz zusammengefasst, der Suizid der verlassenen Frau. Die von Aeneas verratene Liebe lastet dabei besonders schwer, zumal Dido für ihn den vermeintlich unerschütterlichen Entschluss, nach dem Tod ihres ersten Mannes mit keinem anderen erneut das Ehelager zu teilen, gebrochen hatte. Im Gespräch mit Anna äussert sie sich folgendermassen zu diesem Thema (*Aen.* IV, 24-29):

¹⁷ Ein zweites Zitat in 112,2 aus Annas Rede bekräftigt den engen Zusammenhang der folgenden Handlung zum Schicksal der Dido (*Aen.* IV,38): «*placitone etiam pugnabis amori?*». G. Huber (1990) S. 44 nennt als weitere Funktion dieser Vergilzitate den «komischen Effekt», der sich aus «der Diskrepanz zwischen hohem Anspruch und niederer Realität» ergebe. Denn der epischen Würde der Helden der *Aeneis* seien die Protagonisten der petronischen Erzählung nicht gewachsen. Allerdings dürfe dieses Verfahren nicht verwechselt werden mit Eposparodie oder gar Polemik gegen Vergil. Ebenso H.-D. Blume (1974) S. 46; P. Fedeli (1986) S. 27f.; L. Cicu (1986) S. 266f. Die Struktur der Komik liegt in der Konfrontation der mythischen Figur mit der Alltagswelt. Dass Dido, die Figur der leidenschaftlichen Gefühle und grossen Leiden, eingespannt wird in die alltägliche Welt des Essens und Trinkens, begründet hier die Komik. Es handelt sich um einen Effekt der Mythen-Travestierung, die an dieser Stelle durchaus eine traditionskritische Auseinandersetzung mit dem Wertekanon der legitimen Liebe beinhaltet.

Ähnlich wie G. Huber spricht auch G.B. Conte (1996) S. 105f. vorsichtig nur von einer Demystifizierung der falschen sublimen Ansprüche der Figuren *innerhalb* der *Satyrice*. Solche Interpretationen übersehen, dass die Qualität des Verhaltens der Figuren, vor allem aber des jeweiligen Ausgangs der Geschichten nur gemessen werden kann am — zumeist tragischen — Ausgang anderer, thematisch (explizit oder implizit) vergleichbarer Geschichten.

¹⁸ So auch P.G. Walsh (1978) S. 21, wo er mögliche Bezüge in den *Metamorphosen* des Apuleius zu Petrons *Satyrice* diskutiert: «One clear connecting element is the literary borrowing in both, for the heroines [Charite und die Witwe von Ephesus, A.M.] are both cast in the role of Dido.» Ebenso bereits F. Dornseiff, *Lukios' und Apuleius' Metamorphosen*, Hermes 73 (1938) S. 226: «Und Charite tötete sich dann auf dem Grab ihres Tlepoletus, eine leuchtende Widerlegung der Historie von der treulosen, allzu leicht getrösteten Witwe von Ephesus bei Petron.» Dido ist sowohl Leitfigur für die Witwe als auch für Charite. Vgl. dazu auch im Rahmen der Einleitung des Kommentars zu Buch 8 der *Metamorphosen* B.L. Hijmans, *Metamorphoses, book VIII*, Groningen 1985: «On several occasions Charite seems to be compared to Dido.... The parallel shows an obvious element of inversion in so far as it is Charite's characterisation as the *uxor pudica* or *univira* that leads to her tragic end.»

«*sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat
vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
pallentis umbras Erebo noctemque profundam,
ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo.
ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro.*»

«Es mögen mich eher die Schlünde der Erde verschlingen,
oder des Vaters allmächtiger Blitz mich zu den Schatten schleudern,
den bleichen Schatten des Erebus, tief in das nächtliche Dunkel,
ehe ich dich, Ehrgefühl, entweihe und dein Recht verletze.
Er, der als erster mir verbunden war, hat meine Liebe mit sich
fortgetragen. Die seine soll sie bleiben und dort im Grab sei sie ihm bewahrt.»

Die Notwendigkeit der Sittlichkeit ist für Dido unvereinbar mit der neuen Liebe. Als tragische Vorläufer der Witwe und des Soldaten treffen sich Dido und Aeneas bei Gewitter und Sturm in der Höhle. Dido kümmert sich nicht weiter um Ruf und Ansehen (IV,170f.), entscheidet sich also gegen die Sittlichkeit und für die Liebe. Die Tatsache, dass Dido nicht nur Figur der verratenen Liebe, sondern ganz besonders auch der Unvereinbarkeit von Sittlichkeit und neuer Liebe ist, zeigen ihre Worte während der Nacht vor ihrem Selbstmord (IV,532ff.), in der sie von rasender Leidenschaft gequält keinen Schlaf finden kann (IV,552):

«*non servata fides cineri promissa Sychaeo.*»

«Die Treue, die ich dem toten Sychaeus gelobte, habe ich gebrochen.»

Didos Selbstmord wird damit auch lesbar als Konsequenz der Unvereinbarkeit von Sittlichkeit und neuer Liebe. Für dieses Motiv hat die Figur der Dido ebenso Vorbildscharakter wie die altrömische Lucretia für den Suizid im Namen der patriarchalen Ordnung. Lucretia ist in der Geschichte von der Witwe von Ephesus zwar nicht explizit¹⁹, bei aufmerksamer Lektüre jedoch prominent und von entscheidender Bedeutung.²⁰ Der Name Lucretia steht für *die* tugendhafte Matrone, die in der Geschichte der Literatur vielfach rezipiert wurde.²¹ Auch

¹⁹ Namentliche Erwähnung findet Lucretia jedoch an anderer Stelle in den *Satyrice*. In 9,1ff. berichtet Giton unter Tränen, Askylt habe ihn vergewaltigen wollen, und als er deshalb um Hilfe gerufen habe, seien Askylts Worte gewesen: «Wenn du Lucretia bist, so hast du deinen Tarquinius gefunden.» (9,5: «*si Lucretia es*» inquit «*Tarquinius invenisti*»).

²⁰ Ohne weitere Ausführungen hat P.G. Walsh (1970) S. 12 auf diesen Zusammenhang im Zeichen der *pudicitia* hingewiesen: «She [die Witwe von Ephesus, A.M.] is the counterpart of the heroines so beloved of romantic historiography and of romantic fiction, a latter-day Lucretia, *singularis exempli femina*.»

²¹ Die Geschichte der Lucretia ist in antiken Texten in vier Versionen überliefert: Liv. I,57,6-60; Dion. Hal. *Ant. Rom.* 4,64,4-67,4; Ov. *Fast.* 2,721-852; Val. Max. 6,1,1: In seiner Sammlung von Beispielen berichtet Valerius Maximus innerhalb der thematischen Reihe der *Pudicitia* als erstes Beispiel von Lucretia, der «*dux*

Lukrezias Selbstmord steht in Bezug zur Sittlichkeit der Frau. Lukrezias Geschichte macht deutlich, wie im Kleinen die Institution der Ehe die Ordnung des Patriarchats im Grossen verkörpert. Denn die Ehe, das zeigen die Frauenfiguren in der Literatur immer wieder, ist die «exemplarische Verkörperung des Patriarchats, das heisst, der gesamtgesellschaftlich gewollten, geregelten und durch schwere Sanktionen gegen jede Abweichung gesicherten Verfügungsgewalt des einen Geschlechts, des männlichen, über das andere, das weibliche»²². Indem mit der Disziplinierung der weiblichen Sexualität die Ordnung im Zeichen der männlichen Verfügungsgewalt festgesetzt ist, wird die Sittlichkeit der Ehefrau zur exemplarischen Verkörperung des funktionierenden Patriarchats. Im Bericht von Livius (I,57,6-60) ersticht sich Lukrezia, nachdem sie von Tarquinius ehebrecherisch vergewaltigt worden ist. Sie tut sich mit diesem Selbstmord das an, was ihr der Ehemann antun hätte müssen, wenn sie einem sexuellen Verhältnis mit Tarquinius zugestimmt hätte. Der Selbstmord ist für Lukrezia das einzige Mittel zu zeigen, dass es sich tatsächlich um eine Vergewaltigung handelte, dass sie, anders gesagt, kein Verhältnis zu Tarquinius wollte und damit Ehre und Würde ihres Ehemannes, ihrer Familie und der patriarchalen Ordnung nicht untergraben hatte. Für Lukrezia bedeutet der Verlust der Sittlichkeit eine Infragestellung dieser Ordnung, die nur mit dem Selbstmord gerettet werden kann. In diesem Sinn antwortet Lukrezia auf die Frage ihres Mannes, «ob alles in Ordnung sei», mit den Worten (I,58,7):

«Minime... quid enim salvi est mulieri amissa pudicitia? Vestigia viri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo; ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit.»

«Keineswegs.... Wie kann es gut um eine Frau stehen, wenn sie ihre Sittsamkeit verloren hat? Die Spuren eines fremden Mannes findest du, Collatinus, in deinem Bett.

Romanae pudicitiae». Gleich anschliessend schildert er das Schicksal der Verginia, das auch Livius in III,44-48,5 überliefert. Verginia wird von ihrem Vater ermordet, um sie vor der Schändung durch den Decemvir Appius Claudius zu bewahren, der das junge Mädchen unrechtmässig beansprucht. Livius schildert diese beiden Frauenschicksale explizit im Kontext von Macht und Machtverlust (III,44,1): *Sequitur aliud in urbe nefas ab libidine ortum, haud minus foedo eventu, quam quod per stuprum caedemque Lucretiae urbe regnoque Tarquinius expulerat, ut non finis solum idem decemviris, qui regibus, sed causa etiam eadem imperii amittendi esset* («Es folgte eine andere Schandtät in der Stadt, zu der es durch zügellose Wollust kam und deren Ausgang nicht weniger grässlich war als jene, welche durch die Schändung und den Tod der Lukrezia die Tarquinier aus der Stadt und der Herrschaft vertrieben hatte; so nahm es mit den Decemviren nicht nur das gleiche Ende wie mit den Königen, sondern auch der Anlass für den Verlust ihrer Macht war derselbe»). Den Höhepunkt der Auseinandersetzungen des römischen Volkes sowohl mit den Tarquiniern als auch später mit den Decemviren überliefert Livius jeweils in Verknüpfung mit Geschehnissen um verbotene Lust und Leidenschaft, in deren Kern es um die Frage von Ehre und Macht geht. Lukrezias Selbstmord ebenso wie Verginias Ermordung sind Basis und Voraussetzung der Machterhaltung ihrer Väter (und deren Partei/Anhänger). Die Frage der *pudicitia* ist Teil des Diskurses um männliche Ehre und Würde, die über Einfluss und Macht entscheiden. Eine interessante Lektüre im Kontext einer «Evolution» des Rechtssystems bietet M.Th. Fögen, *Römische Rechtsgeschichten. Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems*, Göttingen 2002, S. 21-59. Zur Rezeption des «Lukrezia-Schicksals» in Mittelalter und Neuzeit vgl. I. Donaldson, *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford 1982.

²² P. von Matt (1994) S. 72.

Doch nur mein Körper ist befleckt, mein Herz ist frei von Schuld. Mein Tod soll das beweisen.»

Nur mit ihrem Tod kann Lukrezia ihren absoluten Willen zur Sittlichkeit deutlich machen, der zugleich die Ehre ihres Mannes sowie ihrer Familie rettet und die patriarchale Ordnung garantiert. Mit dem Suizid macht sich Lukrezia zur «Märtyrerin der Männerwürde ihres Mannes, weit mehr als etwa zur Märtyrerin der Frauenehre»²³.

Auf dem Hintergrund von Didos und auch Lukrezias Schicksal wird das Verhalten der Witwe im Zeichen von *pudicitia* und *amor* deutlich.²⁴ Der Entschluss, ihrem Mann in den Tod zu folgen, ist nicht einfach übersteigerte Konventionserfüllung, sondern gleichsam eine prophylaktische Massnahme, um der Notwendigkeit von Sittlichkeit und Liebe gerecht werden zu können. Die Einführung des Themas durch Eumolp mit den Worten, dass es keine wirkliche *femina pudica* gebe, sowie die Wiederaufnahme des Themas mit den leitmotivischen Begriffen von *pudicitia* und *amor* in 111,5 (*verum pudicitiae amorisque exemplum*) beweisen diesen inhaltlichen Bezug gemeinsam mit der namentlichen Nennung von Dido.²⁵ Um den Verlust der *pudicitia* auszuschliessen, der ihr im Leben droht, wie das Schicksal der Dido zeigt, entschliesst sich die Witwe, ihrem Mann in den Tod zu folgen. In diesem Punkt berührt sich die Figur der Witwe mit der Gestalt der Lukrezia: Beide Frauen wählen den Freitod, um ihre Sittlichkeit und damit gleichzeitig die Ehre ihres Mannes und die patriarchale Ordnung der Gesellschaft unter Beweis zu stellen und zu bewahren. Ihre Treue und Sittsamkeit erscheint damit so unverbrüchlich wie die geltenden Normen und Gesetze, denen sich die Witwe fraglos unterordnet. Doch alles kommt anders.

²³ P. von Matt (1991) S. 77.

²⁴ G.B. Contes (1996) S. 104 u. 105f. Vergleich der Figur der Witwe von Ephesus mit mythischen Frauenfiguren greift mit der Feststellung, dass auch in dieser Episode alltägliche und gewöhnliche Themen mit dem Gestus des Erhabenen und des Pathos kontrastieren, m.E. zu kurz: «This is the world of Evadne, Laodamia, Alcestis, Andromache, Dido. The grief of the widow of Ephesus, like that of certain heroines of the romantic novel, found satisfaction only in the longing for death, in the love-suicide that would unite the two partners... The same forces are active here which my analysis has tried to bring to light in the construction of the *Satyricon*. Here too there is that tendency to exalt reality, a tendency to which Petronius constantly opposes the unconquerable energy of a 'low' world that knows only physical desires.» Es finden sich im Text keine Hinweise, dass die Witwe deshalb den Tod sucht, weil sie mit ihrem toten Mann vereint zu sein wünscht, wie Conte mit dem «love-suicide» à la Romeo und Julia suggeriert.

²⁵ Zu Dido als Referenzfigur sowohl für die «Witwe von Ephesus» als auch Apuleius' Charite vgl. auch P.G. Walsh (1978), S. 21. Vgl. dazu auch Anm. 17.

3.3.2 Speis und Trank in der Totengruft

Ein Soldat, der eigentlich die gekreuzigten Räuber bewachen sollte, steigt, vom Licht in der Totengruft neugierig gemacht, in das Grab, in dem sich die Witwe, begleitet von ihrer Magd, in selbstmörderischer Absicht zur Totenwache aufhält. Der Soldat erkennt den Ernst der Situation, und den tröstenden Worten folgt die Ermahnung etwas zu essen. Speis und Trank wecken die Lebensgeister. Die Witwe erliegt im Weiteren auch den Liebesattacken des Soldaten (112,1f.):²⁶

quibus blanditiis impetraverat miles ut matrona vellet vivere, isdem etiam pudicitiam eius aggressus est.

«Mit der gleichen Lebenswürdigkeit, mit der der Soldat den Lebenswillen der Frau wieder geweckt hatte, attackierte er nun ihre Sittsamkeit.»

Die Szene der Nahrungsaufnahme der Magd, darauf folgend auch der Witwe, erscheint erzählerisch nur als eine Vorstufe der sexuellen Vereinigung. Sie markiert den Umschwung in der Handlung der vom tagelangen Hungern erschöpften Witwe. Die körperlichen Bedürfnisse der Witwe rücken in den Vordergrund. Sie ist ausgehungert, das Verlangen nach Sättigung ist gross. Dabei verweisen das Adverb *avide* ebenso wie die Verbindung *replere se cibo* (111,13) auf den Bereich animalischer Triebe.²⁷ Die Kluft zwischen dem Idealbild der Sittlichkeit, das sie bisher zu verkörpern beabsichtigt hatte, und den menschlichen Bedürfnissen wird unüberbrückbar. Die Stillung des Hungers lässt Lust auf andere Körperfreuden aufkommen, und die Witwe öffnet sich dem sexuellen Begehren des Soldaten. Die Hinwendung zur körperlichen Liebe erscheint zwar nicht im Licht animalischer Triebhaftigkeit, aber doch als menschliche Schwäche. Über das allen Lebewesen gemeinsame, animalische Hungerverlangen öffnet sie sich dem «menschlichen» Verlangen nach Liebe (112,1):

ceterum scitis quid plerumque soleat temptare humanam satietatem.

«Nun weiss man ja, welche Versuchung den Menschen lockt, wenn er satt ist.»

Die Motive des Lebens und des Todes, des Hungers und der Gier sowie des geheimen Liebesraumes in der Totengruft, die für den Umschwung der Handlung eine wichtige Rolle spielen, sollen im Folgenden auf ihre gleichsam versteckten Zusammenhänge hin hinterfragt werden.

²⁶ Zur Kriegsmetaphorik in Liebesangelegenheiten vgl. G. Huber (1990) S. 32: Bei Petron handelt es sich um eine Umkehrung der Motive. Während in der Liebeslegie der *amans militat*, treffen wir hier mit dem Soldaten einen *miles* der *amat*.

²⁷ O. Pecere (1975) S. 108 Anm. 191 führt Belege an.

Aus dem Überblick über die Symbolisierungsebenen — hier und auch in anderen Episoden der *Satyrica* — ergibt sich ein Bedeutungsfeld, das eine weitere Dimension dieser Szene eröffnet. Die Gegenüberstellung von Leben und Tod, der im Erzählverlauf der Witwe die Gegenüberstellung der ‚natürlichen‘ menschlichen Bedürfnisse (Essen und Liebe) und ihrer Sittlichkeit entspricht, wurde schon mehrfach analysiert und muss hier nicht weiter ausgeführt werden.²⁸ Im Folgenden will ich vielmehr die Motive «Leben» und «Tod» im Kontext des Geschlechterdiskurses untersuchen.

Um dem Anspruch der Sittlichkeit gerecht werden zu können, gedenkt sich die Witwe jeglicher neuen Liebe zu verschliessen, indem sie sich zu Tode hungert. Ihr Tod entspricht in letzter Konsequenz den Forderungen der Ordnung einer Männergesellschaft, in der die Beherrschung der Natur und des als Natur phantasierten Weiblichen letztes Ziel ist. Als sittsame und sich zu Tode hungernde Frau verkörpert die Witwe von Ephesus die Konsequenzen der «nekrophilen Strukturen»²⁹ des männlich phantasierten Zivilisationsprozesses, wie sie Horkheimer und Adorno in der «Dialektik der Aufklärung» aufgezeigt haben.³⁰ Die *abstinentia* in der Entsagung von Essen und Liebe (111,13 und 112,2) bedeutet die kompromisslose Unterordnung unter die männliche Verfügungsgewalt, deren aggressives Potenzial auf die Unterwerfung und Überwindung der Natur zielt. «Überwindung der Natur aber heisst Vernichtung von Weiblichkeit, denn Frau und Natur bilden zumindest auf der symbolischen Ebene eine untrennbare Einheit.»³¹ Die Erzählung von der Witwe von Ephesus ist damit lesbar auf diesen gleichsam grösseren Sinn hin der ästhetischen Koppelung von Weiblichkeit und Tod und damit der Motive «Leben» und «Tod».³²

²⁸ Vgl. dazu vor allem C.W. Müller (1980) S. 110 und 111: «So zerbricht denn die lebensnegierende Starre der Frau, und die Genugtuung des Erzählers über die Rückkehr zum ‚Normalen‘ in der drastischen Feststellung *nec minus auide replevit se cibo quam ancilla* ist unüberhörbar... Wenn die *Satyrica* des Petron von einem zentralen Thema bestimmt werden, dann ist es in immer wieder neuen Variationen die Lust am Leben. Das Romangeschehen ist ein einziges Zeugnis unbändiger Vitalität...» G. Huber (1990) S. 21 kritisiert zu Recht Müllers ungenauen Gebrauch des Begriffs des «Normalen» als im weitesten Sinn des «naturgemässen Lebens». Allerdings erachte ich G. Hubers Bezugnahme auf den «herrschenden Moralkodex» (S. 15f. bzw. S. 50 Anm. 171) als nicht weniger problematisch.

²⁹ I. Stephan (2000a) S. 89.

³⁰ Sowohl im Exkurs über «Odysseus oder Mythos und Aufklärung» als auch im Exkurs «Juliette oder Aufklärung und Moral», in: M. Horkheimer/Th.W. Adorno (2002). Die Herausforderungen und Prüfungen, die Odysseus während seiner Abenteuerreise zu bestehen hat, sind häufig weiblich identifizierte Verlockungen und Gefahren (Kirke, Sirenen, Skylla und Charybdis). Vgl. dazu ausführlich oben Kap. 2.2.

³¹ I. Stephan (2000a) S. 89.

³² «Leben» und «Tod» eröffnen in der Literatur neben der existenziellen Dimension weitere Bedeutungsebenen. Die Erzählung von der Witwe von Ephesus erschöpft sich deshalb nicht im Grundthema von «Leben» und «Tod». So z.B. C.W. Müller (1980) S. 108f.: «Die Trostrede des Soldaten präludiert damit zum erstenmal das Grundthema der Novelle. «Lebt! denn ich komme», sagt in der pseudovergilischen *Copa* der Tod.» Zu einer Analyse dieser Motive für die *Satyrica* in historischem Kontext vgl. S. Döpp (1991); zu den Motiven «Leben» und «Tod» vgl. auch W. Arrowsmith (1966); R. Herzog (1989); N.W. Slater (1990).

Dabei sind für die Witwe nicht Schwert (wie für Dido und Lukrezia) oder Haarnadel (wie später für Lessings *Emilia Galotti*)³³ Instrumente des Todes, sondern der Hunger. Die Witwe treibt im Zeichen von Sittlichkeit und Liebe die Disziplinierung und Reglementierung ihres Körpers auf die Spitze, indem sie ihren eigenen Körper zum Mordwerkzeug macht.³⁴ Der Hungertod der Frau in der literarischen Inszenierung verhüllt dabei — viel mehr als der Selbstmord mit Schwert und Haarnadel — einerseits seine Herkunft aus dem Kontext der destruktiven und grausamen männlichen Verfügungsgewalt. Gleichzeitig verweist das Motiv des Hungertodes implizit auf den verdeckten Bezugspunkt dieses männlich phantasierten Zivilisationsprozesses: auf den Körper, im besonderen den weiblichen Körper, dessen Begehren und Lebendigkeit die zivilisatorischen Bemühungen immer wieder beunruhigen und stören. Der Hunger und die Liebe sind die nicht zu tilgenden Male der kreatürlichen Sphäre, deren Herrschaft im unmittelbaren Begehren die zivilisatorischen Bemühungen gefährdet und irritiert.³⁵

Auf Ermahnung der Magd und des Soldaten hin lässt sich die Witwe wieder zum Leben verführen. Mit ihrem nach Nahrung verlangenden Körper (111,13: *abstinentia sicca*) stürzt sie sich auf die Speisen in einer Gier, in der sie das Dargebotene, wie zuvor schon ihre Magd, geradezu verschlingt. Gierig essend missachtet sie Anstand und Sitten, die als «Bändigung des Physiologischen»³⁶ die menschlichen Zivilisationsbemühungen bei Tische zum Ausdruck bringen. Die kurze Essensszene deutet mit der Thematisierung der Gier vorausweisend auf die illegitime Liebesvereinigung mit dem Soldaten hin: Beides impliziert die Negation eines Körperkonzeptes, in dem Zivilisationsprozess und Körperbeherrschung inhaltlich verknüpft sind. Das Phänomen der Gier wurzelt im düsteren Licht animalischer Verhaltensweisen, die das Selbstverständnis einer sittlichen Ordnung im wahrsten Sinn des Wortes grauenhaft treffen müssen.

³³ Verginia (s. dazu Anm. 21) war Vorbildfigur für die bürgerliche Emilia: Um Emilia vor der Schande, die die unmögliche Liebe zum Prinz von Guastalla bedeutet, zu bewahren, ersticht sie auf ihre flehentlichen Bitten hin ihr eigener Vater.

³⁴ Der Historiker Appian (ca. 90/95-160 n.Chr.) überliefert für den römischen Kulturraum zwei weitere Fälle von sich zu Tode hungernden Frauen. In seinen Ausführungen zu exemplarischen Verhaltensweisen während der Proskription im Bürgerkrieg erwähnt er die Frauen von Arruntius und Ligarius. In *BC* 4,4,21 wird von der Frau des Arruntius berichtet, die auf den Bericht, dass nicht nur ihr Mann, sondern auch ihr Sohn umgekommen sei, entschliesst, sich zu Tode zu hungern. In *BC* 4,4,23 wird das Beispiel der Frau des Ligarius erwähnt, die sich zu Tode hungert, weil sie sich für den Tod ihres Mannes verantwortlich fühlt. Wenn auch nicht explizit im Zeichen von *pudicitia* und *amor*, wird dieses Verhalten doch als vorbildhaft hingestellt. Vgl. dazu auch A.J.L. van Hooff (1990), speziell zum «Hungertod» S. 40ff.

³⁵ So plagte — neben zahlreichen anderen Verlockungen und Gefährdungen — auch Odysseus der Hunger. Der leere und knurrende Bauch, der ihn bei den Phäaken hindert, das zu tun, was er eigentlich will, nämlich zu erzählen, irritiert den sonst so beherrschten Körperkünstler. Und er identifiziert ärgerlich dieses unmittelbare körperliche Begehren im Hunger mit einem tierischen «Restanteil» seiner Existenz (*Od.* 7,216ff.).

³⁶ St. Hardt (1987) S. 15.

Das Liebesverhältnis zwischen der Witwe und dem Soldaten wird damit von der ersten Begegnung an in trotzigem Widerspruch zur sublimierten und disziplinierten Liebe ganz körperlich und ganz sinnlich verstanden.³⁷ Der Soldat versorgt die Witwe kulinarisch seinen Möglichkeiten entsprechend nur mit dem Besten (112,4: *quicquid boni per facultates poterat coemebat*). Das sinnliche Mahl verbindet sich mit den Freuden des Eros. Die polemische Spitze dieser Szene wendet sich gegen eine zivile Ordnung, wie sie in der literarischen Tradition, in die sich die *Satyrice* explizit und implizit einreihen, über die Beherrschung der Natur und die Disziplinierung des Körpers erzählt und phantasiert wird.

Mit der Gruft, in der die beiden ihren sinnlichen Gelüsten frönen, wird auch ein Zusammenhang zur Höhle sichtbar, in der Dido und Aeneas in Liebe Zuflucht im Sturmgewitter fanden. In diesen abgeschlossenen Räumen wird die andere Ordnung der verbotenen Liebe konkret. In Apuleius' *Metamorphosen* dienen den ehebrecherischen Liebespaaren Kisten und Käfige, die den Raum der verbotenen Liebe symbolisieren, als Versteck.³⁸ So sind auch die Höhle der Dido und die Gruft der Witwe abgeschlossene Liebesräume, die eine andere Ordnung gegen die Instanzen und Autoritäten der geltenden Konvention und Norm implizieren. Doch wird im Ereignis der «Hochzeit» (112,3: *nuptias fecerunt*) die neue Liebe als mit der Ordnung vereinbar erzählt, lauern gleichsam ‚draussen‘ die betrogenen Ehemänner oder öffentlichen Rechtsvertreter den Fehlbaren auf. Die konkreten Erzählmotive der Kisten, Schränke, Höhlen und Gräber umfassen weit über ihre Anschaulichkeit hinaus eine Idee: Die Idee von der verbotenen Liebe bzw. den Liebespaaren, die einen ‚Raum‘ für ihre Liebe suchen.³⁹ Das Grab, das von der Witwe und ihrem Soldaten vorsorglich verriegelt wird (112,3: *praeclusis videlicet conditorii foribus*), steht für die Einigkeit und Harmonie der beiden Liebenden gegen

³⁷ Den zahlreichen Athetesen, die K. Müller im Lauf der Jahre der Beschäftigung mit den *Satyrice* zu einem grossen Teil wieder entfernte, fiel auch die Mahlzeit-Thematik im Rahmen der Geschichte in der «Witwe von Ephesus» zum Opfer. Bereits in der zweiten Ausgabe von 1965 machte er die Athetese in 111,13 *aut cibum sumere aut...* wieder rückgängig. Diese Stelle, deren Richtigkeit auch aus Sicht einer Lektüre zur Körperthematik nicht bezweifelt werden muss, ist Zeugnis für die veränderte Einschätzung K. Müllers der Textkonstitution der *Satyrice*, eine Einschätzung, die ihn offenbar nicht ohne Schmerzen seinem Lehrer E. Fraenkel entfremdet hatte. Vgl. zu dieser jüngeren, interessanten Editionsgeschichte K. Müllers Einleitung zur vierten Edition der *Satyrice* (1995) S. XXVIII.

³⁸ In 9,5ff. erzählt Lucius die Geschichte einer Ehebrecherin, die ihren Geliebten in einem Fass versteckt; in 9,23 dient der Herrin von Lucius ein Getreidetrog als Versteck für ihren Liebhaber; in 9,24f. wird einem Liebhaber sein Versteck unter einem Walkergestell, unter dem er giftige Schwefeldämpfe einatmet, fast zur tödlichen Falle. In all diesen Geschichten symbolisieren diese Fässer und Behälter den Raum einer verbotenen Liebe. Sie verkörpern «ganz unmittelbar die Dialektik von Intimität und Öffentlichkeit, die im Feld der verbotenen Liebe immer wirksam ist» (P. von Matt (1994) S. 60).

³⁹ Welche möglichen Bedeutungen im Vergleich den Grabhöhlen und Gruften im griechischen Liebesroman zukommen, darauf kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Auffallend ist die Thematisierung des Scheintodes der verschiedenen Heldinnen in diesem Zusammenhang. Eine mögliche Lesart wäre, dass diese Existenzweise zwischen Leben und Tod einen Zustand der Ambivalenz und Instabilität darstellt, der der beunruhigenden erotischen Ausstrahlung der Heldinnen entspricht, die noch keinen fixen Platz in der Ehe eingenommen haben. Vgl. dazu v.a. auch E. Bronfen (1996) S. 291ff.

alles, was draussen geschieht; gleichzeitig weist der abgeschlossene Raum auf die Unvereinbarkeit dieser Liebe mit den geltenden Normen ausserhalb des intimen Raums. Der Konflikt, von dem die verriegelten Zimmer, Höhlen und Käfige erzählen,⁴⁰ bleibt auch für das Liebespaar in der Gruft nicht aus.

3.3.3 Was die Witwe von Ephesus mit der Impotenz Enkolps zu tun hat

In den konkreten literarischen Bildern der *Satyrica* stehen sich männliche Potenz, die auf dem Hintergrund der Figur des Odysseus die patriarchale Ordnung bezeichnet, und autonom gelebte weibliche Sexualität gegenüber. Deren Unvereinbarkeit macht die Todeserfahrung Enkolps deutlich. Mit den Erfahrungen Enkolps wird der für die literarische Inszenierung bedeutungstragende Rahmen von Sexualität, Macht und sozialer Ordnung aufgespannt, der auch in der Geschichte von der «Witwe von Ephesus» thematisiert wird.

Die Handlung der Novelle ist eingebettet in den Rahmen einer patriarchalen Ordnung, in der die sexuelle Verfügungsgewalt über die Witwe konstitutiv ist. Die Witwe beschliesst, sich zu Tode zu hungern, um der Sittlichkeit als der höchsten und mit einer neuen Liebe unvereinbaren Notwendigkeit gerecht werden zu können. Der Selbstmord, mit dem sie sich vor einer neuen Liebe verwahren will, ‚misslingt‘ jedoch. Mit dem Liebesverrat, den sie mit ihrer neuen Liebe zum Soldaten an ihrem Mann begeht, verstösst sie gegen das Konzept der Sittlichkeit, das für die Geschichte der Witwe von Ephesus die Ordnung der Geschlechter regelt. Die autonom gelebte Liebe zu einem neuen Mann stört somit das empfindliche Gefüge der patriarchalen Ordnung.

Der Zustand der Impotenz entspricht dem Zustand der illegitimen Liebe in dem Sinne, dass beide der Idee der patriarchalen Ordnung widersprechen. Für beide findet sich in den *Satyrica* die Zustands-Beschreibung des «Wahnsinns». Eumolps einleitenden Worte, dass sich so manche Frau in grenzenloser Leidenschaft bis zum Wahnsinn hinreissen lasse, kann — in Analogie zum Schicksal der Dido — auch für die Witwe nur diese Existenzweise in der illegitimen Liebe meinen. Nicht die List der Witwe ist «wahnsinnig» — diese wird von Eumolp als Idee einer äusserst *klugen* Frau charakterisiert —, sondern ihre neue Liebe. Der Zustand des Wahnsinns ist jedoch, wie die beiden Fälle von Enkolp und der Witwe zeigen, ein Zustand des Übergangs, ein Zustand, der, weil ausserhalb der gesellschaftlichen Normen, nicht von Dauer sein kann. Die verriegelte Gruft als Ort der illegitimen Liebe symbolisiert den intimen Raum einer anderen Ordnung, der Wahnsinn den Austritt aus der allgemeinen

⁴⁰ Zum Motiv der Höhlen und Käfige vgl. auch P. von Matt (1994) S. 58ff.

Ordnung. Enkolp wird durch Merkur gerettet, und Didos Schicksal verweist unheilvoll auf den Ausgang einer verbotenen Liebesverbindung, deren Wahnsinn im Selbstmord endet.

Die Geschichte von der Witwe jedoch geht gut aus, ohne Blutvergiessen und Tote. Richtete sich der Ehrgeiz der Witwe zu Beginn der Geschichte noch auf den absoluten Gehorsam der zivilen Sittlichkeit gegenüber, so ordnet sie ihr Leben am Ende völlig autonom und ohne irgendwelche Rücksicht auf Normen und Konventionen. Klug und listig ‚rettet‘ sie den Soldaten vor der Strafe. Als *femina prudentissima* unterscheidet sich die Witwe am Ende der Geschichte fundamental von ihren tragischen Bezugsfiguren Dido und Lukrezia, die sich der patriarchalen Gesellschaftsordnung unterordnen und opfern.

3.4. Und die Moral von der Geschicht’? Die Geschichte von der «Witwe von Ephesus» als *exemplum* freiheitlichen Handelns

Die Zusammenhänge der Motive von weiblicher Sexualität, Geschlechterordnung und Tod in den Enkolp-Erlebnissen und der «Witwe von Ephesus» dürfen nicht über den wesentlichen Unterschied zwischen den vorgestellten Frauenfiguren hinwegtäuschen. Im Kontext der Impotenzthematik durchbrechen Kirke und Quartilla den für ihren Handlungsrahmen vorgegebenen Normenzusammenhang. Im Lachen über Enkolps Versagen wird die Grenze der patriarchalen Ordnung sichtbar: Gegen den monumentalen Anspruch der ordnenden Kraft der männlichen Potenz, die mit der «Naturhaftigkeit» behauptet wird, ist diese Ordnung der Geschlechter als beschränkt erkennbar und erfahrbar gemacht. Die kluge Witwe steht für die Vorstellung, dass die Ordnung als veränderbar gedacht werden darf. Als *femina prudentissima* handelt sie nach einem gleichsam neuen ‚Gesetz‘, das, im konkreten Bilderarsenal der *Satyrice* formuliert, darin besteht, dass ihre gegen das Konzept der *pudicitia* gelebte Sexualität nicht als verurteilenswert und strafbar hingestellt wird.

Erzähltechnisch wird dieser Schluss ermöglicht mit einem utopischen Ende⁴¹: Die Witwe lässt den Leichnam ihres Mannes ans leere Kreuz schlagen, womit sie Bestrafung oder sogar eventuellen Selbstmord ihres Soldaten verhindern kann. Während die Folgen von Ehebruch

⁴¹ Thomas Morus’ Bezeichnung seiner fiktiven Insel als «Utopia» (1516; wörtl.: Nicht-Ort, Nirgendwo) gab der Gattung des philosophischen oder literarischen Entwurfs eines Idealstaates den Namen. Anders als im Märchen und Mythos nimmt der ideale Zukunftsentwurf der Utopie seinen Ausgang in einer mangelhaft und ungerecht erlebten «Realität». Als Grundcharakteristikum nennt H. Gnüg für die utopischen Entwürfe von Platons «Staat» bis zum feministischen utopischen das Spannungsfeld von Freiheit und Gleichheit: «Die utopischen Entwürfe einer erstrebenswerten Gesellschaft stehen immer im Spannungsfeld von Freiheit und Gleichheit, suchen jeweils auf ihre Weise die Dichotomie von individueller Selbstverwirklichung und Rechts- und Chancengleichheit aufzulösen.» (Weibliche Utopien, in: Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. v. H. Gnüg/R. Möhrmann, 2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl., Stuttgart 1999, S. 207)

und illegitimer Liebe als Störung der patriarchalen Ordnung in der Regel tödlich ausgehen,⁴² gelingt es der Witwe mittels einer List, Blutvergiessen für sich und den Soldaten zu verhindern. Auf dem Hintergrund des Bedeutungszusammenhanges, der in den *Satyrica* mit dem Geschlechterverhältnis aufgespannt wird, zeugt der Ausgang der Geschichte von der Witwe von grosser Menschlichkeit: Sie koppelt ihre Liebe vom Kontext von Männerehre und -würde sowie der Frage der Sittlichkeit ab und verhindert damit eine Tragödie.⁴³ Ihre listige Lösung ist zu beurteilen im Vergleich mit dem Ausmass von Gewalt und Blutvergiessen, das in der Literatur in solchen Fällen zur Wiederherstellung der Ordnung und zur Sühne eingesetzt wird. Insofern kann dem Ausgang von der Geschichte von der Witwe von Ephesus mit ihrem spontanen Einfall eine eindeutige moralische Stellungnahme zugesprochen werden. Diese bezieht sich allerdings nicht auf die Witwe im Sinne einer Verurteilung oder Absolution ihrer Verhaltensweisen bezüglich des Liebeslebens, das Eumolp einleitend in den Vordergrund gestellt hatte. Diesen Punkt hat G. Huber deutlich herausgearbeitet und betont: «Man tut dem Petrontext in jedem Falle Gewalt an, wenn man versucht, eindeutige moralische Stellungnahmen aus ihm abzuleiten, sei es nun im Sinne einer Verurteilung oder einer Absolution. Gewiss: wir können der Erzählung schon entnehmen, dass «pudicitia» im Rahmen des offiziellen Verhaltenskodexes als Frauentugend einen festen Platz behauptete. Andererseits wirkt die Witwe, die von dieser Norm im höchsten Masse abweicht, durchaus nicht als Inbegriff des Bösen. Ihr Vergehen wird indes auch nicht als vorbildlich, als echte Alternative zur ursprünglichen Norm gepriesen.»⁴⁴

Bezüglich der Einschätzung der List der Witwe aber findet sich im Text eine eindeutige Stellungnahme für Menschlichkeit und Mitgefühl: So wird am Schluss deutlich gemacht, dass die Witwe hier nicht etwa aus Sexualnot, sondern aus Menschlichkeit zu dieser Handlung schreitet: Von *misericors* (112,7: mitfühlend) ist die Rede und dass die Witwe nicht zwei ihr liebe Menschen gleichzeitig verlieren möchte (112,7):

«nec istud» inquit «sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem.»

⁴² Die Konsequenzen des Verstosses gegen die geregelte und institutionalisierte Form der Liebe in der Ehe sind in der Literatur häufig explizit gekoppelt an die Störung der gesamten gesellschaftlichen Ordnung. Die Ehe verkörpert die Ordnung im Kleinen. Ein Verstoss gegen ihre Normen und Gesetze bedeutet immer auch ein Verstoss gegen die gesamte geordnete Gesellschaft, die — so zeigt es sich in der Literatur immer wieder (vgl. z.B. die oben besprochenen Beispiele von Lukrezia und Verginia) — im Wesentlichen auf den Pfeilern von Ehre und Würde des Mannes als *pater familias* ruht.

⁴³ Auf diesen potenziell tragischen Ausgang, den man für die Witwe von Ephesus erwarten muss, hat schon P. Ure (1956) S. 9 hingewiesen: «Just as the high art of the tragedian is to keep us unaware of the comedy always latent in tragedy, so the high art of such a comic writer as Petronius is to keep us unaware of the elements of horror latent in his comedy.»

⁴⁴ G. Huber (1990) S. 50f; vgl. dazu auch Anm. 7.

«Die Götter mögen verhüten,» sagte sie «dass ich die zwei mir liebsten Menschen gleichzeitig als Leichen sehen muss.»

Als einzige Legitimationsinstanz für ihr Tun nennt die Witwe «die Götter».⁴⁵ Implizit weist sie damit auf die Tatsache, dass jede Ordnung, alle Gesetze und Normen von Menschen gemacht sind. Von Menschen gemachte Gesetze sind jedoch veränderbar, so die implizite These, die der Handlungsweise der Witwe zu Grunde liegt.

Dass die Instanzen und Institutionen der gesellschaftlichen Norm, die in der Geschichte von der «Witwe von Ephesus» durch das jeweils anwesende Volk vertreten sind, nicht urteilend gegen das Liebespaar einschreiten,⁴⁶ sondern diesen Vorfall nur staunend zur Kenntnis nehmen, untermauert diese implizite Stellungnahme des Textes: Denn dass hier jegliche Verurteilung unrecht wäre, dass das Volk dem Paar gegenüber im Unrecht wäre, erweist sich als eine Einsicht, deren Wahrheit sich aus der unbedingten und unausweichlichen Alternative des tragischen Ausgangs ergibt. Denn in diesem Fall würden zwei Menschen zur Rechenschaft gezogen und nähmen mit grosser Wahrscheinlichkeit existenziellen Schaden, nur weil sie sich die Freiheit nahmen, um der Werte «Mitgefühl» und «Liebe» willen die Konventionen der Sexualität und Ehe neu zu definieren. Bei diesen Werten handelt es sich, auf dem Hintergrund der Geschichten um Ehe, illegitime Liebe und Sittlichkeit formuliert, um nichts weniger als Sühn- und Gewaltfreiheit. Ein Liebespaar zu zeigen, das auf der Basis von Menschlichkeit und Menschenwürde und gegen das Konzept der *pudicitia* die Ordnung als veränderbar beweist, stellt das wesentliche Charakteristikum in der Frage der Moral der Erzählung von der «Witwe von Ephesus» dar. Die Qualität dieser Erzählung ist in diesem

⁴⁵ Die Frage, inwiefern die Charakterisierung der Witwe als *misericors* sich hier als Selbstmitleid und Egoismus enthüllt, nur weil sie sich nach dem Tod ihres ersten Mannes gegen den willkürlichen Verlust eines ihr lieb gewordenen anderen Mannes sträubt, ist nicht nachvollziehbar. Vielmehr enthüllt die Junktur *non minus misericors quam pudica* die Dimension von Willkür und Unmenschlichkeit, die mit dem Konzept der weiblichen *pudicitia* verbunden ist, so dass sich das Mitleid der Witwe am Ende wirklich grösser erweist als ihre Keuschheit. Mit dieser Charaktereigenschaft verhindert sie allerdings eine menschliche Tragödie. Anders H.-D. Blume (1974) S. 50: «Blickt man genauer in den Text, so fällt auf, dass die Dame mit keinem Wort darauf eingeht, was der Soldat jetzt ihretwegen wird erleiden müssen, sondern einzig darauf, welcher Verlust sie selbst treffen würde: ‚Die Götter mögen verhüten, dass ich die zwei mir liebsten Menschen verliere!‘ Die *misericordia*, diese Tugend des Altruismus schlechthin, enthüllt sich bei ihr als S e l b s t mitleid und Egoismus, und hinter dem vertrackten *non minus misericors quam pudica* steckt der Gedanke: Wenn diese ach so züchtige Frau Mitleid zeigt, dann bemäntelt sie damit nur ihr eigenes Verlagen.» Ebenso O. Pecere (1975) S. 140; L. Cicu (1986) S. 265. G. Huber (1990) S. 24f. unternimmt gegen diese Interpretationen einen Versuch der Ehrenrettung der Witwe: «Zum einen schliesst nämlich ein gewisses Mass an Egoismus die Sorge um das Wohlergehen eines anderen nicht aus — mag auch für diese Sorge ‚*misericordia*‘ nicht der passende Ausdruck sein. Zum anderen gibt sie ja selbst zu, dass sie nicht gewillt ist, erneut den Verlust eines Menschen hinzunehmen, der ihr viel bedeutet. Sie beansprucht also nicht einmal selbst, aus rein altruistischen Motiven zu handeln.»

⁴⁶ Darauf hat sehr deutlich G. Segal (1986) S. 67 hingewiesen: «La novella di Petronio è raccontata da Eumolpo ed è inserita in un contesto antifemminile evidenziato dalle dichiarazioni prima dello stesso Eumolpo, poi di Lica. Questo contesto è in contrasto con il tono generale della novella nella quale non vengono pronunciati giudizi nei confronti della donna.» ebenso P. Fedeli (1986) S. 30.

Sinne eine im Kern humane. Eine Verhaltensweise, die sich gegen Konvention und Norm an den Werten der Menschlichkeit und des Mitgefühls orientiert, als straflos hinzustellen, ist die utopische Pointe.⁴⁷

Es ist deutlich, dass damit diese Novelle neben der vordergründigen Absicht, der allgemeinen Erheiterung und Aufrechterhaltung der guten Stimmung zu dienen, in einem weiteren Funktionszusammenhang gelesen werden kann. Die Geschichte von der Witwe von Ephesus stellt — unter dem erzählerischen Deckmantel der Satire gegen die Flatterhaftigkeit der Frauen — das Denkmodell bereit, dass Konflikte mit der Bereitschaft zur Veränderung von Konventionen friedvoll beigelegt werden können. In der Rolle des Friedensstifters hat Eumolp bereits den Versöhnungsvertrag initiiert. In diesem Kontext ist auch die Novelle der «Witwe von Ephesus» lesbar als Appell für Frieden und Gewaltlosigkeit bei Bereitschaft für Veränderungen.

Dieser kurze utopische Moment, der die Reaktion der Gesellschaft innerhalb der Novelle ermöglicht hatte, wird denn auch im weiteren Erzählverlauf von Lichas aufgelöst: Das Verhalten der Witwe und des Soldaten gilt ihm explizit als unrecht und strafbar (113,2):

«si iustus» inquit «imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci.»

«Hätte der Statthalter rechtmässig gehandelt, so hätte die Leiche des Ehegatten und Hausherrn in das Grab zurückgebracht und die Frau ans Kreuz geschlagen werden müssen.»

Lichas' führt in Kürze alle wichtigen Elemente des patriarchalen Ordnungssystems an. Der Statthalter als Vertreter von Norm und Konvention (*iustus*) wäre seiner Meinung nach verpflichtet gewesen, die Störung der patriarchalen Ordnung zu ahnden. Der Gatte als tragende Säule dieser Ordnung (als *pater familias*) hätte rehabilitiert werden müssen, indem

⁴⁷ Lessing kam vom Vorhaben, das Stück von der «Witwe von Ephesus» aufführen zu lassen, ab. Die Geschichte beschreibt er zwar im 36. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* (hrsg. u. komm. v. K. L. Berghahn, Stuttgart 1990) für «unstreitig die bitterste Satire, die jemals gegen den weiblichen Leichtsinn gemacht worden». Als problematisch erweist sich ihm aber der Ausgang der Geschichte: «Kurz, die Petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müsste sie den nämlichen Ausgang behalten, und auch nicht behalten; müsste die Matrone so weit gehen, und auch nicht so weit gehen.» Diese utopische Pointe, in der das Handeln der Witwe von jeglicher Norminstanz befreit erscheint, anschaulich auf die Bühne zu bringen, erscheint schwierig. Die Geschichte lebt von diesem kurzen Moment des normenfreien und doch menschlichen Handelns, den auch die Umwelt der Witwe nur mit Staunen quittiert. Jegliches Nachdenken über weitere Konsequenzen zerstört diesen utopischen Moment, wie die Reaktion des Lichas beweist. Zur Aufführung scheint diese Geschichte tatsächlich kaum geeignet. Vgl. zu Lessings Dramenentwurf auch Th.C. van Stockum, Lessings Dramenentwurf 'Die Matrone von Ephesus', *Neophilologus* 46 (1962) S. 125-134, der auch einiges an Material zur langen Tradition des Motivs der treulosen Witwe anfügt. Vgl. zum Motiv der treulosen Witwe auch E. Grisebach (1889); und mit Angaben zu weiterer Literatur G. Huber (1990) S. 7 Anm. 1.

die Ursache dieses störenden Moments eliminiert wird: Die Frau hätte seiner Meinung nach hingerichtet gehört.

Bezüglich der normativen Instanzen, die das Handlungsgefüge aktualisiert, ist die Witwe eine unmoralische Frau. Diese Geschichte einer unmoralischen Frau jedoch endet mit einer grossen sittlichen Handlung. Am Ende einer Geschichte um nicht erlaubte Liebe wird kein Blut vergossen, keine Gewalt angewendet, es gibt keine Gerächten und Toten, sondern die Geschichte endet mit dem klugen und listigen Einfall der Witwe, den Toten dranzugeben und damit den Lebenden zu retten. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang also nicht die Frage, ob die neue Leidenschaft der Witwe und die «Drangabe» des Leichnams ihres Mannes verurteilenswert oder tolerierbar sind. Von Bedeutung ist vielmehr die Tatsache, dass hier eine Frau dargestellt wird, die sich die Freiheit nimmt, ihre Idee von Liebe und Menschlichkeit zu leben. Das Fehlen der Instanzen der verkörperten gesellschaftlichen Ordnung am Schluss der Erzählung zeigt, dass das kluge Handeln der Witwe allein im Zusammenhang mit den geltenden Normen verkörpert in den Vertretern der offiziellen Ordnung als verurteilenswert gelten könnte. Als unmoralisch kann der Einsatz des Leichnams ihres Mannes nur erlebt werden, wo Gesetze und Konventionen als letztgültige Instanzen akzeptiert und durchgesetzt werden. Der Umgang mit den Toten ist in höchstem Mass kulturell geprägt. Für einen kurzen Moment darf die Liebe zweier Menschen achtenswerter erscheinen als der den kulturellen Gepflogenheiten entsprechende Umgang mit dem Leichnam. Darin liegt die utopische Pointe der Novelle.

Der Fall der Witwe von Ephesus wirft mit der Thematik des Geschlechterdiskurses die kritische Frage auf, inwieweit Konventionen angemessen sind und eventuell als veränderbar denkbar sind. Gemessen am straf- und blutlosen Ende der Geschichte wird eine Verurteilung des wie auch immer gearteten Konventionsbruchs fragwürdig. Das utopische Ende der Novelle verweist auf die Möglichkeit eines Raumes, in dem Gesetze und Konventionen, im besonderen die Institution der patriarchalen Ehe, in der *amor* und *pudicitia* als höchste Notwendigkeiten das Leben der Frauen beschränken, als veränderbar denkbar sind.⁴⁸

⁴⁸ Ähnlich auch F. Strunz (2001) S. 448, der diesen utopischen Schluss jedoch nur auf den philosophischen Schluss hin begreift: «Im Fall der dem Handelnden aufgenötigten Wahl zwischen zwei Übeln ist das geringere, d.h. dasjenige, das im Handeln am wenigsten Böses verwirklicht vorzuziehen, wobei ein für den Handelnden subjektiv bedeutsamer Wert beteiligt sein darf, der objektiv bedeutsame (einem anderen Menschen zukommende) jedoch der höhere und stärkere sein muss.» Die Witwe erfülle mit der Herausgabe des Leichnams ihres Mannes einen solchen höheren objektiven Wert, nämlich die Rettung des Lebens des Soldaten, obwohl sie freilich damit ihren Liebhaber rette (subjektiver Wert). Eine Deutung der Geschichte der Witwe von Ephesus als blosser Illustration philosophischer Grundhaltungen scheint mir dem literarischen Charakter der Erzählung nicht ganz gerecht zu werden.

nemo nostrum solide natus est
(Sat. 47,4)

4 Trimalchios *Cena*: Kulinarik als subversive Kunstform

4.1 Die literarische Tischgemeinschaft

Wohl kaum ein anderer Ausschnitt aus einem Werk der lateinischen Literatur hat losgelöst von seinem Kontext solche Berühmtheit erlangt und über Jahrhunderte hinweg eine so zahlreiche Leserschaft gefunden wie die *Cena* des Trimalchio. Dieser Faszination für Enkolpos Schilderung der extravaganten Dinner-Party bei Trimalchio ist es wohl auch zu verdanken, dass dieses Mittelstück (26,7-78) im Unterschied zu den anderen Episoden der *Satyrica* praktisch lückenlos auf uns gekommen ist. Unklar bleibt hingegen, zu welchem Zeitpunkt der Überlieferungsgeschichte sich die Rezeption der *Cena Trimalchionis* vom Rest des Romans löste; auch in der Forschung sind mögliche Bezüge zum Rest der *Satyrica* kaum in den Blick genommen worden.¹

Sowohl die Abgeschlossenheit der Episode innerhalb der *Satyrica* als auch die charakteristische literarische Gestaltung tragen dazu bei, dass die *Cena* losgelöst von der restlichen erzählerischen Umgebung rezipiert werden kann. So schliesst sich die Schilderung des Gastmahls des Trimalchio der langen griechischen und römischen Tradition der Symposions-Literatur an. Die *Cena Trimalchionis* steht deutlich in der literarischen Tradition des von Platon erdachten philosophischen Symposions, das neben dem eigentlichen Mahl den Gästen vornehmlich zur gelehrten Unterhaltung, als Anlass für Gespräche mit verschiedenen Themen und Erzählungen dient.² Während also Essen und Trinken eigentlich nur als

¹ Immerhin erwähnt die einzige Handschrift, die die *Cena* vollständig enthält (der um 1650 an der dalmatinischen Küste gefundene Codex Traguriensis), dass die *Cena* zum 15. und 16. Buch des ganzen Werkes gehört. Vgl. dazu K. Müllers Anhang zur Textüberlieferung, in: K. Müller/W. Ehlers, Petronius. *Satyrica* — Schelmenszenen, 4. Aufl. Zürich 1994, S. 381-448. Eine allgemeine Übersicht zu den in der umfangreichen Forschungsliteratur behandelten Fragen und Problemen bezüglich der *Cena* bietet J. Bodel (1999).

² Zu den Topoi («stehende Figuren» sowie «Situationstopoi») der Symposionsliteratur vgl. J. Martin (1931): Der Gastgeber Trimalchio schliesst an den Typus des Wirtes an, wie ihn Platon und Xenophon, allerdings in je verschiedener Weise, geschaffen haben (Platons Agathon ist mit viel und feiner Ironie gezeichnet; Xenophons Kallias wirkt schon unfein und «protzenhaft» [S. 39]). Die Musik, die *Homeristae* (59,6), die artistischen Vorführungen eines Knaben (53,11) und Trimalchios eigene Tanzvorführung (52,9ff.; ähnlich 64,5 und 73,3) dienen als unterschiedliche Ausformungen des Figurentypus des Spassmachers der lockeren Unterhaltung. Der Typus des ungebetenen Gastes (bei Platon nimmt Sokrates den nicht eingeladenen Aristodemos mit) scheint bei Petron zu fehlen, was J. Martin an der verstümmelten Überlieferung des Anfangs festmacht. Wenig charakteristisch ist bei Petron auch der Figurentypus des Arztes; Thema des Gesprächs ist dieser Berufszweig in 42,5f.; 47,2; 56,1ff.; als Trimalchio durch den herabstürzenden Artisten verletzt wird, eilen die Ärzte zwar herbei, versorgt wird er dann aber von einem Sklaven (54,4f.). Habinnas verkörpert den Typus des verspäteten Gastes wie z.B. Alkibiades in Platons *Symposion*. Das typische Motiv des Weinens bzw. des Weinenden findet sich für

Hintergrund für die Diskussion von Gastgeber und Gästen dient, besitzen die beiden Elemente Essen und Trinken auf der einen Seite und Unterhaltung und Dialog auf der anderen Seite während der *Cena* des Trimalchio eine andere Gewichtung. In der durch Platons *Symposion* geprägten literarischen Gestaltung des gemeinsamen Essens und Diskutierens steht die Unterhaltung im Vordergrund, während die Schilderung des Mahls in den Hintergrund rückt. Ganz anders bei Trimalchio: Der Darstellung der kulinarischen Kostbarkeiten wird mindestens so viel Platz eingeräumt wie der sich auf bescheidenem Niveau bewegenden Diskussionsrunde der Gäste.³ Dieser Unterschied bzw. diese inhaltliche Umkehrung rückt die Frage

Trimalchio im Zusammenhang mit seinem Testament in 72,1, wo auch die Dienerschaft, Habinnas und Scintilla in Tränen ausbrechen; auch die Eifersuchtsszene mit seiner Frau ist von beiderseitigem Weinen begleitet (74,11ff. und 75,2f.). Das häufige Motiv des Weggehens eines gekränkten Gastes fehlt bei Petron, der Typus des grossen Zechers wird hingegen einmal von Dama (41,11f.) verkörpert, einmal von Trimalchio gemeinsam mit Habinnas (65,7ff.), beide Male sollen die Gäste damit gesprächiger gemacht werden. Den Topos des Liebespaares liefern zum einen Habinnas und Fortunata, die sich sehr vertraut zu sein scheinen (67,3f. u. 67,12f.), ebenso Trimalchio mit seinem Lieblingssklaven Croesus (64,5ff. und 64,11f.) und mit einem unbekannten, nicht un hübschen Knaben in 74,8. Zur typischen Situationsschilderung zu zählen sind auch für Petron die — allerdings sehr knappe — Erwähnung der Tischordnung (31,8f.), Waschungen vor und nach dem Essen (31,3; 47,1), Salben (70,8f.), Trinkkomment und Spenden (60,8, und 61,1). Das Motiv der Erwähnung der Speisen bzw. der Speisekarte zur Anknüpfung für das Gespräch findet sich neben Petron auch bei Plutarch in seinen *Quaestiones Convivales* und bei Athenaeus (zum Motiv des Festbratens vgl. auch unten S. 84f.). Weitere typische szenische Motive sind der Streit (57ff.), Unterbrechungen und Störungen des Mahls (34,2; 52,4; 54,1; 60,1ff.), das abrupte Ende durch die von aussen einbrechenden Störefriede (bei Petron die Feuerwehr, bei Platon ein lärmiger Schwarm von Komasten).

³ J. Martin, «Deipnonliteratur», RAC 3 (1957), S. 658-666, möchte wegen des «starke[n] Hervortreten[s] der cena» und des «Zurücktreten[s] der gebildeten Unterhaltung» für diese satirische Gastmahlschilderung (ebenso wie für Horaz' Satire 2,8) nicht mehr von einem Symposium sprechen. F. Dupont (1977) diskutiert die *Cena Trimalchionis* auf dem Hintergrund einer diskurshistorischen Analyse der Symposionstradition, kommt allerdings nicht zum Schluss, dass es sich um eine Parodie des Symposions handle. Allerdings werden Ausgangspunkt und Fragestellung wenig erläutert, weshalb es dem nicht in diskursanalytischen bzw. –historischen Fragestellungen versierten Leser nicht immer leicht fällt, die Argumente und Thesen nachzuvollziehen. Das griechische Symposion charakterisiert sie in ihrem «coupe archéologique» als einen Ort, wo die Vergnügen des Rausches gleichbedeutend sind mit der Freiheit der Rede. Definiert ist dieser Ort (man könnte wahrscheinlich auch von Diskurs sprechen) durch den *logos sympotikos*, der, verstanden als Mittler von Vergnügen, die Form für Begierde und Verlangen bereitstellt. Die Rede ist neben dem Rausch und anderer Vergnügen, die den Weingenuss begleiten, eine Form von Verlangen und damit eine Art und Weise der Weltwahrnehmung. Der *logos sympotikos* stellt das Angebot einer Genuss- und Redeform dar, die wie F. Dupont festhält, die Redeform der freien Meinungsäusserung ist. Zur Anwendung bzw. Durchführung kommt dieser *logos sympotikos* in den Texten, zumal in der literarischen Gattung des Symposions, die den Versuch darstellt, den *logos sympotikos* zu realisieren. Die *Cena* bei Trimalchio deutet sie auf diesem Hintergrund nicht als Parodie des Symposions (als literarische Gattung verstanden) sondern als misslungener Versuch, den *logos sympotikos* zu realisieren. Damit ist die *Cena Trimalchionis* in Duponts Lektüre die Inszenierung des gescheiterten Versuchs, eine Genuss- und Redeform zu finden, wie sie idealtypisch im *Symposion* Platons verwirklicht ist. Als problematisch ist mit G.B. Conte (1996) S. 121 Anm. 19 Duponts sozialgeschichtliche Auswertung zu betrachten, in der sie eine Parallele zwischen dem Verlust der Wissensform des *logos sympotikos* und dem Untergang der Staatsform der direkten Demokratie zieht, wenn sie den Verlust des *logos sympotikos* als Verlust der «parole politique» in den Texten repräsentiert sieht (S. 187): «Nous, nous faisons entrer en littérature une parole qui ne prend son sens et sa valeur que pour quelques-uns et seulement en certains lieux, les *symposion*, dans un certain régime politique, la démocratie directe.» Zur Diskussion der *Cena* in der Tradition des Symposions bzw. Anti-Symposions vgl. auch P. Collignon (1892) S. 254-256; P.G. Walsh (1970) S. 39f.; A. Cameron (1969); F. Bessone (1993) mit weiteren bibliographischen Angaben; E. Courtney (2001) S. 103-105 und S. 109.

nach den Funktionen solcher literarischer Entwürfe der gemeinsamen Mahlzeit ins Zentrum des Interesses.

Der Mensch muss essen, als körperlich-kreatürliches Wesen bedarf er der Nahrung. Doch Essen ist für den Menschen nicht nur Einverleibung von Nahrung zwecks Erhaltung des individuellen Körpers. Kochkunst und Tischgemeinschaften verweisen auf die Tatsache, dass Essen für den Menschen weit mehr als die materielle Umsetzung von Nahrungsstoffen bedeutet. Im Unterschied zum Tier ist offensichtlich die Art und Weise, wie der Mensch isst, von Bedeutung. Die Mahlzeit, zumal die gemeinsam eingenommene Mahlzeit, stellt ein kulturell geprägtes Ordnungssystem dar: «Das Essen gehört zu einem jener zentralen Bereiche unseres Alltagslebens, in denen soziale und individuelle Strukturen aufs engste verwoben sind. Die Nahrungsaufnahme selbst ist zwar etwas sehr »Privates«, etwas was man vielleicht in Gesellschaft anderer tut, notwendig dazu ist aber kein zweiter, kein Anderer. Dennoch müssen wir einhalten und uns fragen: Ist das so selbstverständlich, hat es sie schon immer gegeben, jene einsamen Menschen, die scheinbar nur funktional ihren Hunger stillen...?»⁴ Essen als körperliches Verhalten verstanden, kann neben Sexualität und Arbeit als «zentrales Moment im Schnittpunkt von Individual- und Gesellschaftsstruktur»⁵ betrachtet werden. Essensszenen haben also nichts Beiläufiges, auch die literarische Gestaltung zeigt das gemeinsame Mahl im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Bedeutung und körperlich-kreatürlichem Ereignis. Aufgrund der «unverdächtige[n] Selbstverständlichkeit der Nahrungsaufnahme»⁶ ist dem Nahrungsthema ebenso wie der Beschreibung von Essszenen in der Literatur jedoch lange wenig Beachtung geschenkt worden.

In den 60er und 70er Jahren erschienen die ersten Forschungsarbeiten zum Kulturthema Essen, die erkannten, dass ‚Geschmack‘ kulturell geformt und sozial geregelt ist.⁷ Die ersten einflussreichen Publikationen sind dabei die strukturalistischen Arbeiten von Claude Lévi-Strauss⁸, Mary Douglas⁹, Roland Barthes¹⁰ und Pierre Bourdieu¹¹. Für den griechischen

⁴ Th. Kleinspehn, Warum sind wir so unersättlich? Über den Bedeutungswandel des Essens, Frankfurt/M 1987, S. 12f.

⁵ a.a.O. S. 14.

⁶ St. Hardt, Tod und Eros beim Essen. Mit einem Vorwort v. H. Böhme, Frankfurt/M 1987, S. 26.

⁷ Als Pionier solcher Fragestellungen kann Norbert Elias bezeichnet werden, der in dem Buch «Über den Prozess der Zivilisation» (Frankfurt/M 1969 [1939]) aufzeigt, dass die Veränderungen der sozialen Konventionen und des kulturgebundenen Geschmacks im Europa seit dem Mittelalter nur im Zusammenhang mit weitreichenden Vorgängen der gesellschaftlichen Entwicklung gesehen werden können.

⁸ Claude Lévi-Strauss, Mythologica. 4 Bde. Frankfurt/M 1971-1976 [1964-1968]; In Mythologica. I., «Das Rohe und das Gekochte», zeigt er, wie im menschlichen Denken der Unterschied zwischen Rohem und Gekochtem mit der fundamentalen Unterscheidung zwischen Natur und Kultur verknüpft ist. Dabei steht das Interesse im Zentrum, universale Strukturen im Denken über das Essen als Symptom menschlichen Denkens überhaupt aufzeigen zu können.

Kulturraum sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten von M. Detienne und J.P. Vernant zu nennen. Für sie beinhalten das blutige Opfer und der Fleischverzehr die Bedingungen für Sozietät und stecken die Grenzen politischer Gemeinschaft ab.¹² Angeregt von historisch-anthropologischen Fragestellungen, wie sie zuerst innerhalb der Geschichtswissenschaften rezipiert worden sind, rückte auch die literaturwissenschaftliche Forschung den inszenierten Akt des Essens und Trinkens und damit die antike Symposions-Literatur in ein neues Licht des Interesses. Die Mahlzeit und ihr Kontext entwickelten sich neben Aspekten der Ehe, Liebe und Sexualität zu einem wesentlichen Untersuchungsgebiet.¹³ Für die Antike kann dabei jedoch weniger der Versuch einer realhistorischen Deutung und Aufschlüsselung der Texte im Vordergrund stehen als vielmehr das Interesse an den literarischen Entwürfen sozialer Praktiken, Verhaltens- und Denkweisen im Hinblick auf ihre Funktion innerhalb der Texte. Dies betont auch E. Gowers in ihren einleitenden Worten zur ‚reichhaltigen‘ Untersuchung von Essensszenen in der römischen Literatur: «This book will not be about what the Romans ate... Even so, there is still room for interpreting them in a new way. The literary medium need not be seen as an obstruction; indeed the kinds of evasions and

⁹ Ernährungskategorien kodieren gesellschaftliche Ereignisse, sie kodieren — wie Mary Douglas es formuliert — Hierarchien, Aufnahme oder Ausschluss. Exemplarisch zeigt sie das in einer Analyse, die sie in ihrem eigenen Haushalt durchgeführt hat auf. Vgl. dazu: Mary Douglas, *Deciphering a Meal*, in: *Implicit Meanings. Essays in anthropology*, London 1975: «Like sex, the taking of food has a social component, as well as a biological one. Food categories therefore encode social events» (S. 249).

¹⁰ Roland Barthes, *Für eine Psycho-Soziologie der zeitgenössischen Ernährung*, Freiburger Universitätsblätter 75 (1982) [1961], S. 65-73. Wie bereits im Titel ersichtlich bezieht Barthes seine Überlegungen auf das Ernährungssystem der Gegenwart, in dessen Bedeutungskontext er ein «alimentäres ‚Wesen‘ Frankreichs» (S. 71) verankert sieht.

¹¹ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M 1987 [1979]. Hier wird der Frage der Ernährung sowie anderer menschlicher Verhaltensweisen (Kleidung, Möbel, Musik, Sport) unter dem Aspekt des Geschmacks und des Kulturkonsums nachgegangen. «Denn kein Merkmal und keine Eigenschaft, die nicht zugleich auch *symbolischen* Charakter trüge — Grösse und Umfang des Körpers so gut wie des Grundbesitzes: sie unterliegen immer der Wahrnehmung und Bewertung von Akteuren mit den entsprechenden, gesellschaftlich ausgebildeten Schemata» (S. 752).

¹² M. Detienne/J.P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979; M. Detienne, *Between Beast and Gods*, in: R. Gordon (ed.), *Myth, Religion and Society*, Cambridge 1981, S. 215-228.

¹³ W.J. Slater (1991) einleitend S.1: «Indeed the symposium will have to be rediscovered over again, not only because of the wealth of new information from art and archaeology, but also because of the new insights afforded by anthropology and social history.» Vgl. weitere zahlreiche Beiträge v.a. aus historischer bzw. sozial-historischer Perspektive, von denen ich im Folgenden nur eine Auswahl gebe: J.H. D’Arms, *Control, Companionship, and Clientela: Some Social Functions of the Roman Communal Meal*, *Echos du monde classique* 28 (1984) S. 327-348; ders. in: O. Murray (1990) s.u., *The Roman Convivium and the Idea of Equality*, S. 308-320; O. Murray, *Symposion and Genre in the Poetry of Horace*, *JRS* 75 (1985) S. 39-50; ders. (ed.), *Symptica. A Symposium on the Symposium*, Oxford 1990; N.R.E. Fisher, *Roman Associations, Dinner Parties, and Clubs* in: M. Grant/R. Kitzinger (ed.), *Civilization of the Ancient Mediterranean. Greece and Rome*, 1988, S. 1199-1225; N. Horsfall, ‘The uses of literacy’ and the *Cena Trimalchionis*: I und II, *Greece & Rome* 36 (1989) S. 74-89 und S. 194-209; I. Nielsen / H.S. Nielsen (ed.), *Meals in a Social Context. Aspects of the Communal Meal in the Hellenistic and Roman World*, Oxford 1998.

prejudices that seem to cloud it can be illuminating in themselves.»¹⁴ Literarische Tischszenen als historische Quelle für die Erforschung der Essgewohnheiten der Römer zu benutzen, erachtet E. Gowers nicht nur als problematisch, sondern «is perhaps a mistake»¹⁵. Wir haben trotz der zahlreichen antiken Berichte und Informationen zum Essen, die auf uns gekommen sind,¹⁶ keine Beschreibungen einer ‚normalen‘ bzw. alltäglichen Mahlzeit. Entweder handelt es sich um ausgefallene und extravagante, z.T. sogar den Appetit raubende Mahlzeiten wie der *Cena* bei Trimalchio, die aus einem abwertenden und gleichsam feindlichen Blickwinkel beschrieben werden, oder um «innocent meals»¹⁷, in denen die Speisen sehr einfach und derb sind, wie z.B. die Mahlzeit von Philemon und Baucis.¹⁸ Für die Einschätzung des satirischen Charakters der Speise-Darstellung während der *Cena* bei Trimalchio wurde in diesem Sinne gezeigt, dass Kulinarik und Gastronomie in Analogie und Ergänzung zur Darstellung von Rhetorik und Kultur funktionieren: Der ‚Geschmack‘ bezüglich der Speisekarte entspricht dem miserablen Zustand von Sprache und Bildung sowohl der Freigelassenen als auch von Enkolp und seinen Begleitern.¹⁹

Auch die folgende Analyse der *Cena* bei Trimalchio im Rahmen der Fragestellung des inszenierten Körpers in den *Satyrice* soll unter dem Gesichtspunkt stattfinden, dass die inszenierte Tischgemeinschaft weit mehr und anderes als die gemeinsame Sättigung beinhaltet. Anknüpfungspunkt für diese Erwägungen bildet das Thema des Essens und des Gastmahls als Kulturthema. Die Darstellungen von Hunger und Essen in der Literatur erscheinen — so wie die Darstellung von Liebe und Sexualität — als «Semantisierungsprozesse und Bedeutungsgeneratoren»²⁰. Die ästhetische Darstellung von Mahlzeiten überlagert als zeichenstiftendes Spiel die ‚natürliche‘ Erfahrung des Menschen in seiner kulturellen Arbeit und Auseinandersetzung mit den natürlichen Ressourcen. Zugrundegelegt

¹⁴ E. Gowers (1993) S. 1f.

¹⁵ E. Gowers (1993) S. 7. Zusammenstellungen von Nahrungsmitteln und von möglichen Zubereitungsarten bietet J. André, *L'Alimentation et La Cuisine à Rome*, Paris 1981; Hinweise finden sich auch in den Glossarien von D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek birds*, Hildesheim 1966 [1936] und ders., *A Glossary of Greek Fishes*, London 1947.

¹⁶ Für eine Zusammenstellung der wichtigsten Quellen vgl. J. André, *L'Alimentation et La Cuisine à Rome*, Paris 1981, S. 9.

¹⁷ E. Gowers (1993) S. 7.

¹⁸ *Ov. Met.* 8, 637-678, wo Oliven, eingemachte Kornelkirschen, Käse und Eier sowie ein junger Wein und verschiedene Früchte auf den Tisch kommen. Vgl. für weitere Stellen auch E. Gowers (1993) S. 7f.

¹⁹ W. Arrowsmith (1966) S. 308 u. 320: «The one thing Trimalchio does not know is what might be called the mortal modalities, and his whole concept of a feast, based upon satiety to the point of nausea or constipation, bears out his immense lack of knowledge... But he [Petron, A.M.] is also telling us, I think, of the failure of a Mandarin culture to diffuse itself, to make itself available. And his point is as much the snobbery and parasitism of the educated as the vulgarity of the freedman.» Ähnlich R. Beck (1975) S. 273; F. Dupont (1977) S. 121-151; G.B. Conte (1996) S. 129: «This is the real theme of Petronian representation: to show how fallible is the culture of the *scholastici* when they claim to know how to deal with the real world on the strength of their education.»

²⁰ G. Neumann (1997) S. 38.

ist hier ein Kulturbegriff, der den Menschen als ein Sinn und Bedeutung setzendes Lebewesen versteht. «Er ist nicht nur ein Werkzeug machendes, sondern ein Symbole schaffendes und benutzendes Lebewesen.»²¹ G. Neumann fasst in diesem Sinne die menschliche Kultur als ein Doppeltes: zum einen als «kulturelle Praxis selbst in ihren vielfältigen Verflechtungen, die ein wesentliches Element im Prozess der Zivilisation ausmacht»; zum anderen als «die Reflexion über diese Praxis, die auf einer Metaebene dieses Geschehen mit einem komplizierten Netz kultureller Zeichen begleitet und überzieht»²², womit im Besonderen die ästhetische Inszenierung in Kunst und Literatur bezeichnet ist. Als interessant erweist sich die *Cena Trimalchios* für meine Fragestellung nicht als Untersuchungsgegenstand zwischen *fact* und *fiction*, sondern vor allem durch die Bedeutungszusammenhänge, die sich auf der Ebene der (literarischen) Repräsentation ergeben.²³ Die folgenden Interpretationen sollen dementsprechend zeigen, welche Sinnstiftungsprozesse in der literarischen Darstellung von Trimalchios *Cena* zum Ausdruck kommen. Zentral sind dabei zwei Fragen: Wie ist die Mahlzeit bzw. sind Trimalchios Speisekreationen als Sinnbild für kulturelle Arbeit einzuschätzen, und gibt es auf dieser Metaebene der Bedeutungen einen Zusammenhang zu weiteren Unterhaltungselementen während der *Cena*? Und zweitens: Wie verhält sich dieser Sinnstiftungsprozess zu den Frauenabenteuern Enkolps, der an der Sinnstiftung der hierarchischen Ordnung der Geschlechter scheiterte?²⁴

²¹ H. Böhme et al., Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will, Reinbek b. Hamburg 2000, S. 135.

²² G. Neumann (1997) S. 38.

²³ Ein anderer Ansatzpunkt wäre die aus historischer Sicht interessante Frage, in welcher Weise sich ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘ für die Darstellung der *Cena* und das Porträt Trimalchios ausmachen lassen, und welche historischen Erkenntnisse daraus zu ziehen möglich sind. Initiiert hat diese kontroverse Diskussion bezüglich der *Cena* E. Auerbach, der sich in seinem Hauptwerk *Mimesis* mit verschiedenen Konzeptionen von Realismus in der Literatur von Homer bis zu V. Woolf befasst. Ausgehend vom ursprünglich platonischen Gegenstand (im 10. Buch des *Staates*), der Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung oder ‚Nachahmung‘, zeigt E. Auerbach in 19 exemplarischen Textuntersuchungen, wie im Wandel des Stils der Wandel der Wirklichkeitssicht sichtbar wird. Petrons *Cena*, der das 2. Kapitel ‚Fortunata‘ gewidmet ist, repräsentiere mit den darin auftretenden Personen, die «bewusst und einheitlich im niedrigsten Stil gehalten» seien, «sowohl im sprachlichen Ausdruck wie in der Behandlung», die «äusserste Grenze» (S. 34) des antiken Realismus, für den charakteristisch sei, dass «die Gesellschaft nicht als geschichtliches Problem, sondern allenfalls als moralistisches» (S. 35) existiere. Die Grenze der antiken realistischen Literatur finde ihre Entsprechung in der Grenze des Geschichtsbewusstseins (S. 37): «Wenn die antike Literatur das alltägliche Leben nicht ernsthaft, nicht problematisch und nicht in seinem geschichtlichen Hintergrund, sondern nur im niederen Stil, komisch oder allenfalls idyllisch, geschichtslos und statisch darzustellen vermochte, so liegt darin nicht nur eine Grenze ihres Realismus, sondern auch, und vor allem, eine Grenze ihres Geschichtsbewusstseins.» In: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 2. verb. und erw. Aufl., Bern 1959 [1946], S. 28-52; für eine kritische Diskussion von E. Auerbachs Konzeptionen von Realismus (speziell auch im Hinblick auf eine Lektüre von Petrons *Satyrica*) und mit weiteren bibliographischen Angaben vgl. G.B. Conte (1996) S. 176f. u. 182. Zur Figur Trimalchios zwischen Realität und Fiktion vgl. auch P. Veyne, Leben des Trimalchion, in: *Die Originalität des Unbekannten. Für eine andere Geschichtsschreibung*, Frankfurt/M 1988, S. 43-96 [Vie de Trimalcion, *Annales ESC* 16 (1961) 213-47]; J.H. D’Arms, The ‚Typicality‘ of Trimalchio, in: *Commerce and Social Standing in Ancient Rome*, Cambridge, MA 1981, S. 97-120.; auch M. Vielberg (2000) *passim*.

²⁴ Vgl. dazu ausführlich oben Kap. 2.

4.2 Zwischen Gaumenkitzel und Ekel

4.2.1 Erlebnisse auf dem «Nullpunkt der Gastrosophie»²⁵

So angenehm und erfreulich die Aussicht auf Sättigung des Bauches in netter Gesellschaft für Enkolp zu Beginn noch erschien (26,7: *venerat iam tertius dies, id est expectatio liberae cenae...*; «schon war der dritte Tag da, und das bedeutete Aussicht auf einen ungezwungenen Abend mit Gastmahl...»), als so unangenehm und ekelerregend entpuppt sich die *Cena* im Verlauf des Abends. Mehrfach artikuliert Enkolp Ekelgefühle, und als Trimalchio, schwer betrunken, von den Hornisten «etwas Nettes» (*aliquid belli*) zu seinem inszenierten Begräbnis zu hören wünscht (78,5ff.), ergibt sich für Enkolp und seine Freunde die Gelegenheit, das Gastmahl unbemerkt verlassen zu können. Denn die Lautstärke der vorgetragenen Leichenmusik schreckt die Nachbarn auf, und im Tumult eilen Feuerwehrleute herbei, die glauben, das Haus des Trimalchio stehe in Flammen. Diese verschaffen sich zwecks Löschung des vermeintlichen Feuers gewaltsam Zugang in das Haus, so dass Enkolp mit Giton und Agamemnon entfliehen können. Enkolp spricht explizit von Flucht (78,8: *raptimque tam plane quam ex incendio fugimus*; wir ergriffen eilends die Flucht, gerade so, als ob tatsächlich ein Feuer ausgebrochen wäre), zumal für ihn dieser Abend bei Trimalchio zu diesem Zeitpunkt endgültig «zum Kotzen geworden war» (78,5):

ibat res ad summam nauseam, ...

«Es wurde langsam wirklich zum Kotzen; ...»

Die *Cena* bei Trimalchio brachte Enkolp offenbar in keiner Weise das Vergnügen, das er erhofft hatte. Ganz im Gegenteil gipfelt der Abend in einer Stimmung, die Enkolp in der Beschreibung seines geradezu körperlichen Unwohlseins artikuliert, das sich in Form von Ekelgefühlen äussert. Was er hier übertragen gemeint zum Ausdruck bringt, bahnt sich für Enkolp schon während des ganzen Abends an: Nicht Genuss, sondern ‚Abwehrreaktionen‘ in Form von Ekelgefühlen begleiten Enkolp von Anfang an. Bereits der zweite Gang, der die appetitliche Vorspeise abrupt beendet (31,8 bzw. 33,3: *allata est tamen gustatio valde lauta... gustantibus adhuc nobis*; «doch nun wurde eine äusserst appetitliche Vorspeise hereingetragen... noch bevor wir mit der Vorspeise zu Ende waren») empfindet Enkolp bereits beim Anblick abstossend (33,6f.):

²⁵ Die Gastrosophie befasst sich mit der Kultivierung des Geschmacks und damit auch mit den essbaren Dingen und den Essern. Zum Ekel in der Gastrosophie schreibt U. Raulff (1982) S. 249: «am Nullpunkt der Gastrosophie steht der Ekel. Er ist gleichsam das widerliche, unberührbare Zentrum, von dem ihre delikatesten Diskurse ausgehen: es liegt ein exquisiter Kadaver im Herzen (oder im Magen) der Gastrosophie.»

accipimus nos cochlearia non minus selibras pendentia ovaque ex farina pingui figurata pertundimus. ego quidem paene proieci partem meum, nam videbatur mihi iam in pullum coisse...

«Wir bekommen Löffel, nicht weniger als ein halbes Pfund wiegend, und so schlagen wir die aus einem öligen Teig hergestellten Eier auf. Was mich betrifft, so hätte ich meine Portion fast hingeworfen, denn es schien sich mir schon ein Küken gebildet zu haben...»

Es folgt eine Reihe von unterhaltsamen und durchaus genussreichen Momenten. Ein kurzweiliger Zwischenakt, der für die Gäste mit dem Händewaschen in Wein endet, wird auch von Enkolp als ‚geschmackvoll‘ und schick erachtet (34,5: *laudatus propter elegantias dominus*; «Wir machten dem Hausherrn für seinen Geschmack Komplimente»). Ähnliche Anerkennung findet ein angeblich hundertjähriger Wein (34,8: *potantibus ergo et accuratissime nobis lautitias mirantibus*; «Wir tranken also davon und äusserten eingehendst unsere Bewunderung für diese Delikatesse»). Die zwölf Tierkreiszeichen, die auf die lyrische *memento mori*-Einlage des Trimalchio folgen, bleiben zwar kulinarisch unter den Erwartungen, bieten aber immerhin einen Augenschmaus (35,1f.: *ferculum ...plane non pro expectatione magnum; novitas tamen omnium convertit oculos*). Entschädigt werden die Gäste mit dem nächsten Gang, der visuelle und geschmackliche Ästhetik auf sich zu vereinen scheint. Zwar auf die dezente Vorgabe der Bediensteten hin, aber doch nicht weniger überzeugt spenden alle Beifall und machen sich über die Köstlichkeiten her (36,4f.: *damus omnes plausum a familia inceptum et res electissimas ridentes aggredimur*). Doch bereits bei der nächsten Einlage des Trimalchio vergeht Enkolp wiederum der Appetit. Enkolp kann das Wortspiel mit dem Trancheur *Carpus*, das Trimalchio erfreut vorführt, erst nach einer Erklärung seines Tischnachbarn nachvollziehen. Auf den Hinweis hin, dass mit dem Wort *Carpe* Trimalchio sowohl den Sklaven beim Namen rufen als auch zugleich den Auftrag zu tranchieren geben könne, vergeht Enkolp die Lust am Essen (37,1):

non potui amplius quicquam gustare

«ich brachte keinen Bissen mehr hinunter»

Im Folgenden findet sich auch Trimalchios Gattin Fortunata ein (37f.). Nach den astrologischen Ausschweifungen des Gastherrn (39) und einer weiteren sinnigen Darbietung (40f.: der Keiler mit der Freiheitsmütze) pflegen die Gäste vornehmlich das Gespräch (42-64)²⁶.

²⁶ Vgl. zu den «Freigelassenengesprächen»: F. Dupont (1977) S. 61-89; P.G. Walsh (1970) S. 121-123; F. Bessone (1993); E. Courtney (2001) S. 90ff.; zu sprachlichen Aspekten vgl. B. Boyce, *The Language of the Freedmen in Petronius' Cena Trimalchionis*, Leiden 1991; H. Petersmann, *Umwelt, Sprachsituation und Stilschichten in Petrons 'Satyricon'*, in: ANRW II 32.3 (1985) S. 1687-1705, bes. S. 1695f.

Appetitanregende Häppchen unterbrechen die Diskussionsrunde, und Trimalchio setzt ein Zeichen der Wertschätzung seiner Dienerschaft, indem er auch seinen Sklaven an diesem Abend einen Becher Wein zukommen lässt. Noch in der Erinnerung allerdings stossen Enkolp diese Häppchen ab (65,1ff.):

hanc humanitatem insecutae sunt matteae, quarum etiam recordatio me, si qua est dicenti fides, offendit. Singulae enim gallinae altilis pro turdis circumlatae sunt et ova anserina pilleata, quae ut comessemus, ambitiosissime <a> nobis Trimalchio petiit dicens exossatas esse gallinas.

«Nach dieser freundlichen Geste wurden ‚Appetithäppchen‘ hereingebracht, die mich noch in der Erinnerung — wenn meine Worte Glaubwürdigkeit verdienen — abstossen. Denn es wurden jedem von uns statt Krammetsvögeln Masthühner dargereicht sowie garnierte Gänseeier, die zu verspeisen uns Trimalchio nachdrücklich drängte, mit dem Hinweis, es seien ausgebeinte Hühner.»

Auch das Dessert vermag den Gaumen des Enkolp nicht angenehm zu reizen. Er erlebt die Not des Essens im Angesicht der Fülle des süßen Nahrungsangebotes und wäre in diesem Moment lieber verhungert, als dass er aus freien Stücken herzhaft zugelangt hätte (69,7ff.):

et haec quidem tolerabilia erant, si non fer[i]culum longe monstrosius effecisset ut vel fame perire malleamus. nam cum positus esset, ut nos putabamus, anser altilis circaque pisces et omnium genera avium, ‚<amici>‘ inquit Trimalchio ‚quicquid videtis hic positum, de uno corpore est factum‘.

«Diese Dinge wären ja noch erträglich gewesen, wenn nicht ein weit ungeheuerlicher Gang es dahin gebracht hätte, dass wir beinahe lieber den Hungertod gestorben wären. Denn als man, wie wir zumindest glaubten, eine Mastgans mit Fischen und diversem Geflügel aufgetischt hatte, sagte Trimalchio: ‚Liebe Freunde, was ihr hier aufgetischt seht, ist alles aus einer Masse.‘»

Abschluss dieser Berg- und Talfahrt durch die Höhen und Tiefen des Geschmacks bildet die bereits zitierte Aussage Enkolps vor der Flucht (78,5), dass der ganze Abend unterdessen «zum Kotzen geworden sei».

Ekelgefühle sind an die Sphäre des Körpers gebunden, weshalb einige Gesichtspunkte dieser Befindlichkeit erörtert werden sollen. Für die *Cena* bei Trimalchio finden sich in erster Linie übertragene Deutungen dieser körperlichen Befindlichkeit. So sind für G.B. Conte Abscheu und Ekel auf Seiten Enkolps der Preis, den jene Gäste des Trimalchio zu bezahlen haben, die gewissermassen den gastrosophischen Code, den Trimalchio spricht, nicht beherrschen. Im Ekelgefühl Enkolps werde das eigene Scheitern des *scholasticus* anschaulich,

dessen scheinbare intellektuelle und kulturelle Überlegenheit angesichts der Inszenierungen Trimalchios zum Scheitern verurteilt sei: «The distaste for food which rises progressively in Encolpius and in the narrative itself is the distaste felt by someone who has not been able to dominate the mechanism which controls the dinner... They entered Trimalchio's house with the disdainful condescension of *scholastici*, but found themselves constantly forced to endure the inventiveness of Trimalchio and his fellow freedman without ever being able to impose upon them the cultural superiority which they claimed to enjoy.»²⁷ G.B. Conte deutet damit die Ekelgefühle bereits übertragen als Abwehrreaktion der *scholastici*, die in der Unfähigkeit gründet, Missfallen und Geringschätzung explizit zum Ausdruck zu bringen.

Die Phänomenologie deutet das leibgebundene und körperliche Gefühl des Ekels, von dem Enkolp berichtet, als Abwehrreaktion einer durch Verschmelzung mit dem Objekt des Ekels und durch Auflösung bedrohten Individualität. Diese Abwehrhaltung sieht A. Kolnai in seiner phänomenologischen Erforschung des Ekelmotivs in der Art und Weise begründet, wie der Ekel auf ‚Leben und Tod‘ hinweist. Das Motiv des Ekels steht zum Vitalen und Lebendigen in der Form in Beziehung, dass der Ekel vor Fäulnis und Verwesung charakterisiert ist durch «eine erhöhte Kundgabe dessen, dass überhaupt Lebendiges ‚da sei‘»²⁸: «im Phänomen des Ekelhaften ist dies Lebensplus notwendig enthalten»²⁹. Dieses Lebensplus an Lebendigkeit und Üppigkeit zielt jedoch nach Kolnai auf Bilder von Vermischung und Undifferenziertheit, in deren Umfeld Bedrohung und Alarmsignal für die Individualität begründet liegen: «Auch die ‚Lebensüppigkeit‘ (im hier gebrauchten Sinne) überhaupt trachtet Grenzen zu durchbrechen, alles Umgebende zu durchdringen. Sie steht im schärfsten Gegensatze zu individueller Formung und Abschliessung.»³⁰ In diesem Sinne verweist das Lebensplus, durch das der Ekel charakterisiert ist, auf ein Dahinschmelzen, ein Aufhören im Tod: «Die Art, wie uns der Gegenstand im Ekel anspricht und anzüngelt, ist nicht die einer — wenngleich unerwiderten oder sonst irgendwie irrenden — Liebe, vielmehr steckt darin etwas Ungutes und Liebloses, ein Trachten nach unserem Sein, ein höhnisches Grinsen über unsere unabstreifbare Affinität zu diesem ‚ekelhaften‘ Gebilde da. Es geht hier nicht um Vereinigung und feste Bindung, sondern um ein hemmungsloses Mit- und Durcheinander, dessen Kehrseite Zerfall, Verstauben, universelle Gleichgültigkeit sind (Gewimmel). Der vollen Intention nach ist es Tod und nicht Leben, was sich uns im Phänomen des Ekelhaften ankündigt.»³¹

²⁷ G.B. Conte (1996) S. 123 u. 128. Er betont im Weiteren den Unterschied zum Ausgang der *Cena* bei Nasidienus (Hor. *Sat.* 2,8), in der die ‚Intellektuellen‘, Fundanius und die anderen Gäste, ihre Position der Überlegenheit nicht einbüßen, sondern der Gastgeber Nasidienus mit seiner naiven Zurschaustellung von Luxus lächerlich gemacht wird. Für weitere übertragene Deutungen vgl. auch oben Anm. 19.

²⁸ A. Kolnai (1929) S. 536.

²⁹ a.a.O. S. 554.

³⁰ a.a.O. S. 555.

³¹ Ebd.

Im Rahmen einer leibbezogenen (und noch nicht übertragenen) Lektüre von Enkolps Ekelgefühlen ergeben sich entsprechend diesen Ausführungen die folgenden zu klärenden Fragen: Erstens: Wo sind die Anknüpfungspunkte für Enkolps Ekelgefühle, die nach A. Kolnai wesentlich in einem auf den Tod hinweisenden ‚Plus an Vitalität‘ begründet liegen? Wie ist in diesem Zusammenhang die Rolle des Koches Dädalus einzuschätzen, der für die kunstvoll zubereiteten Speisen verantwortlich zeichnet? Zweitens: Welche Bezüge sind zur Figur des Gastgebers Trimalchio sichtbar? In welchem Licht erscheint auf diesem Hintergrund der von ihm artikulierte ‚Lebenssinn‘ bzw. seine nekrophile Neigung? Ziel dieses Fragekatalogs ist ein Drittes: die Frage, inwiefern ein Vorgang von Sinnstiftung, in dem sich gewissermaßen ‚Natur‘ in ‚Kultur‘ verwandelt, lesbar ist, und wie dieser Vorgang — zumal in Bezug auf Enkolps Sinnstiftungsversuche — einzuschätzen ist. Hintergrund und Basis dieses Fragekatalogs bildet der Umstand, dass Trimalchios Gastmahl als inszenierter Programmabend abläuft. Dass die *Cena* in hohem Masse als theatralisch und inszeniert charakterisiert werden kann, wurde in verschiedenen Studien herausgearbeitet.³² Dieser theatralische Charakter legt auch die Frage nahe, welche Bedeutungszusammenhänge in diesem Gastmahl-Theater aktualisiert werden. Als Inszenierungen, die Sinn und Bedeutung transportieren, sollen folgende drei Programmpunkte aus Trimalchios Gastmahl genauer analysiert werden: Die Speisekreationen von Dädalus, Trimalchios Sprachwitz und die Schauergeschichten, die von Nikeros und Trimalchio erzählt werden.

4.2.2 Die Kochkunst als Zeichensystem der reinen Körperlichkeit

Im einleitenden Kapitel wurde festgehalten, dass im Rahmen einer kulturwissenschaftlichen Analyse, die die Körperbilder in Petrons *Satyrice* untersucht, den Knotenpunkten der Sinnstiftung im Text besondere Aufmerksamkeit zukommt. D.h. dass besonders jene Textstellen, in denen ‚Natur‘ in kulturellen Sinn verwandelt wird, einer kritischen Lektüre

³² Trimalchio als Manipulator von Schein und Sein kann auch in engem Bezug zu Nero gelesen werden bzw. zur Darstellung der Figur Neros in den verschiedenen Quellen. Vgl. dazu P.G. Walsh (1970) S. 25, S. 137-139; G.N. Sandy (1974) sieht in Nero die zentrale Bezugsfigur für die theatralische Qualität der *Cena* und der *Satyrice* insgesamt (S. 341): «My belief is that the underlying theatrical quality echoes a dominant interest in the court of Nero *artifex*:» Zu Trimalchios Inszenierungen als Elemente der Theatralität vgl. besonders auch C. Panayotakis (1995) S. 52-109. Panayotakis betont, dass sich die *Satyrice* nicht auf eine Aneinanderreihung von «low-comedy ‚skits‘» (S. 191 = Zitat G.N. Sandy [1974] S. 341) reduzieren lassen. Ch.P. Jones (1991) sieht eine enge Verbindung zwischen «dinner theater» nach dem Typus von Trimalchios Gastmahl und «theater-dinner», einem Theaterspektakel mit Begleitung von Speis und Trank, wie Statius eines in *Silvae* 1,6 schildert. Beide versteht Jones als «complementary aspects of the same system of benefaction» (S. 196). Vgl. auch S. Bartsch (1994) bes. S. 197-200 mit weiteren bibliographischen Verweisen; ebenso G. Rosati (1999).

unterzogen werden sollen.³³ Die Tatsache, dass Enkolp von Ekelgefühlen heimgesucht wird, verweist auf den Umstand, dass während Trimalchios *Cena* Sinnstiftungsprozesse, verstanden als kommunikative Vorgänge, im Gange sind: Denn wie auch immer der kommunikative Vorgang beschaffen ist, Enkolp ist Teil dieses Vorgangs, und er ‚versteht‘ ihn dahingehend, dass er dessen ‚Inhalt‘ und ‚Aussage‘ ekelerfüllt von sich weist. So wie seine Impotenz als Zeichen für den missglückten Sinnstiftungsprozess für die Ordnung der Geschlechter lesbar ist, so artikuliert sein Körper die Missbilligung des Sinnstiftungsprozesses bei Trimalchio. Enkolps Impotenz und Ekel rücken als körperliche *Reaktionen* das Moment der Sinnstiftung auf suggestive Weise in den Mittelpunkt. In einem ersten Deutungsansatz will ich mich mit der Frage der Sinnstiftung durch die Speisekreationen und damit auch mit der Figur des Koches Dädalus auseinandersetzen.

Die dargebotenen Speisen, die Enkolps Ekel erregen, können vor allem durch zwei Wesenselemente charakterisiert werden: Zum einen ist ihre materielle und damit geschmackliche Beschaffenheit eine andere, als sie optisch vorzugeben erscheinen. Zum anderen stellt jede Speise etwas dar, verfolgt das Prinzip der mimetischen Darstellung, in der Regel eines Tieres. Für Trimalchio ist der Mann, der solche Meisterstücke physiognomischer Inszenierung beherrscht, mehr als ein Koch, er ist ein Künstler. Und zwar ein Künstler, der Ansehen und damit Wert seines Haushaltes vermehrt, wie die folgenden Worte Trimalchios klarstellen (70,1ff.):

Necdum finieram sermonem, cum Trimalchio ait: ‚ita crescā patrimonio, non corpore, ut ista cocus meus de porco fecit. non potest esse pretiosior homo. Volueris, de vulva faciet piscem, de lardo palumbum, de perna turturem, de colepio gallinam. Et ideo ingenio meo impositum est illi nomen bellissimum; nam Daedalus vocatur.‘

«Ich hatte noch nicht ausgeredet, als Trimalchio sagte: ‚So wahr ich zunehmen will, an Vermögen, nicht an Körperumfang: Das da hat mein Koch aus einer Sau gemacht. Einen wertvolleren Mann gibt es wohl nicht. Wenn du willst, macht er dir aus der Gebärmutter der Sau einen Fisch, aus dem Speck eine Taube, aus dem Schinken eine Turtel, aus der Keule ein Huhn. Daher habe ich mir für ihn einen besonders hübschen Namen ausgedacht, er heisst nämlich Dädalus.‘»

Dädalus ist als Koch nicht nur für den kulinarischen Genuss Trimalchios zuständig, sondern verkörpert auch Trimalchios Vorstellung von Kunst. Er wird sogar in 50,1 durch Ehrengaben

³³ Es handelt sich auch hier um eine Lektüre gegen den «moralischen Pakt» des Textes. Die Ingredienzen der «Moral» des Textes sind auch im vorliegenden Fall die Kategorien von ‚Gut‘ und ‚Schlecht‘, die sich bei Trimalchio als ‚Schmackhaft‘ oder ‚Ekelerregend‘ gestalten. Vgl. dazu ausführlich oben Kap. 1.

und einen silbernen Kranz für seine Kunst ausgezeichnet.³⁴ Der mythische Namensgeber Daidalos (δαίδαλος: kunstreich, einfallsreich) war einer der besten Bildhauer und Maler Athens, dessen Arbeiten so naturgetreu waren, dass sie echt schienen.³⁵ Das Prinzip dieser kulturellen Arbeit, die Daidalos als Künstler leistet, ist ein rein materielles: Der Rohstoff wird so bearbeitet, dass das geschaffene Kunstprodukt eine perfekt nachahmende Darstellung der Natur ist. Auch die künstlichen Flügel, die er für sich und seinen Sohn Ikarus herstellt,³⁶ folgen diesem Prinzip der materiellen Verwandlung, indem dem menschlichen Körper mittels Kunstprodukt Aussehen und Fähigkeit eines Vogels verliehen wird. Die Kunst des Koches Dädalus folgt diesem Prinzip der materiellen bzw. körperlichen ‚Verwandlung‘. Gegenstand und Garant seiner mit neuem Sinn ausgestatteten Kreationen ist Stoffliches. Trimalchios wohlwollende Charakterisierung zeichnet einen Künstler, der das Prinzip der reinen Körperlichkeit als Kochkunst in Vollendung beherrscht.³⁷ So stellt Dädalus sowohl aus den verschiedensten Nahrungsmitteln ein neues kulinarisches Gesamtkunstwerk zusammen, wie er umgekehrt aus *einem* ‚ursprünglichen Stoff‘ allerlei neue ‚sinnvolle‘ Speisekörper schafft. Der Nachschisch lockt mit Gaumenreizen aus einem Weizengebäck mit Rosinen und Nüssen, das Wacholderdrosseln darstellt, und Quitten, die, mit Dornen bespickt, Seeigel mimen (69,6ff.):

nec ullus tot malorum finis fuisset, nisi epidipnis esset allata, turdi siliginei uvis passis nucibusque farsi. insecuta sunt Cydonia etiam mala spinis confixa, ut echinos efficerent.

³⁴ 50,1: *nec non cocus potione honoratus est et[iam] argentea corona, poculumque in lance accepit Corinthia*. (Obendrein wurde der Koch mit einem Trunk und einem Silberkranz geehrt, dabei durfte er den Pokal auf einer Schale aus korinthischer Bronze entgegennehmen.)

³⁵ Vgl. dazu die antiken Quellen: Diod. 4,76ff. und Paus. 7,5,5.

³⁶ Unter anderem ausführlich in Ov. *ars* 2,21ff. und *met.* 8,183ff. berichtet.

³⁷ Auf die Einschätzung bzw. die Wertung dieses Kunstverständnisses von Trimalchio, wie sie G.B. Conte (1996) S. 123 expliziert, werde ich am Ende meiner Analyse eingehen: «This is not just because the Master is solely, or even principally, interested in imposing food on his guests as a display of his own wealth or his own gastronomic art; the reason is rather that the material nature of food is the only form which gives expression to the intellectual and cultural ambitions of Trimalchio himself.». Als grundlegend für diese Einschätzung erweist sich die implizite Grundannahme Contes, dass dem kulturellen Feld der Sprache (Literatur und Rhetorik) grössere Legitimität zugesprochen werden muss als anderen kulturellen Ausdrucksformen, wie z.B. der Küche. Ebenso A. Cucchiarelli (1999) S. 183: «La scelta che Petronio ha fatto di rappresentare nel contesto di un banchetto la ‚Weltanschauung‘ dei nuovi ricchi è un pretesto satirico-narrativo che gli ha permesso di produrre una figurazione simbolica, attraverso i codici comunicativi della cucina e del mimo, di quella che è una caratteristica identificante del ceto emergente dei liberti: la capacità mimetica, capacità di imitare non solo i fenomeni della natura, ma anche i fenomeni sociali.» A. Cucchiarelli liest diese mimetische Fähigkeit der Gesellschaft der Freigelassenen auf der Folie von Platons Problematisierung künstlerischer Mimesis. In Platons idealem Staat gibt es keinen Platz für die Ästhetik der Mimesis, mittels der gleichsam nur Nachahmungen zweiten Grades (als Nachahmung der Nachahmung einer Idee) hergestellt werden. In Petrons *Satyricon* werde auf diesem Hintergrund die Negation jener platonischen Utopie anschaulich inszeniert.

«Und diese Qual hätte keine Ende genommen, wenn nicht die Nachspeise aufgetragen worden wäre: Wacholderdrosseln aus Weizenteig, gefüllt mit Rosinen und Nüssen. Darauf folgten sogar Quitten, mit Dornen besteckt, damit sie wie Seeigel aussähen.»

Andere abenteuerliche Speisekreationen zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie allesamt — Mastgans sowie anderes Geflügel und Fische — aus *einer* Zutat (wohl eine Sau) zubereitet sind, wie Trimalchio stolz verkündet (69,8f.):

„quicquid videtis hic positum, de uno corpore est factum.“

«Was ihr hier aufgetischt seht, ist alles aus einer Masse zubereitet.»

Ein weiterer im Zusammenhang mit der Figur des Kochs bedeutender Aspekt von Trimalchios Gastmahl zeigt sich im bereits erwähnten Menü der ‚falschen Eier‘ (33,6ff.): Die in gepfeffertem Eigelb herausgebackene Feigendrossel verführt Enkolp, der offensichtlich keinen Zugang zu dieser Form der Kochkunst finden kann, zur Annahme, dass sich im Ei bereits ein Küken gebildet habe, was ihm den Appetit raubt. Das vermeintlich echte Küken, das dem hungrigen Enkolp gleichsam tot aufgetischt wird, führt zu Ekelgefühlen. Enkolp erlebt und schildert das Phänomen des Ekelhaften während der *Cena* explizit in den Zusammenhängen, die Kolnai in seiner Phänomenologie nennt: Ekel nämlich als ein Phänomen, das der Intention nach den Tod ankündigt. Die Dichotomie von Leben und Tod, wie sie dem Phänomen des Ekelhaften zugrundeliegt, verbindet sich bei Trimalchio als existenzielle Grunderfahrung mit der Essensthematik. Dies zeigt sich auch an anderer Stelle, wobei allerdings Enkolp seinen Worten gemäss in diesem Fall nicht speziell von Ekel überwältigt wird. ‚Gespielt‘ wird hier die Jagd und Tötung eines Keilers, wie er gleichsam geschlachtet und ausgenommen wird. Aus der bereits präparierten Sau fliegen als ‚Innereien‘ Vögel heraus (40,5):

... strictoque venatorio cultro latus apri vehementer percussit, ex cuius plaga turdi evolaverunt.

«... er zog einen Hirschfänger und stiess ihn mit aller Gewalt dem Keiler in die Flanke, worauf Krammetsvögel aus dem klaffenden Riss emporflogen.»

Enkolps Ekelgefühle werden verursacht durch die Speisen, genauer durch den Sinn der Speisen, den Trimalchio diesen Kunstwerken seines genialen Kochs zuweist. Mit dem Kunststück der inszenierten Jagd und Tötung eines Keilers bringt Dädalus die Dichotomie von Essen und Tod zum Ausdruck, die der Nahrungsaufnahme zwar immer anhaftet, die aber mit der Zubereitung und mit der im Rahmen bestimmter Tischsitten eingenommenen Mahlzeit vergessen gemacht wird. Den speisenden Gästen wird augenscheinlich vor Augen geführt,

dass der Essakt untrennbar mit der fundamentalen Erfahrung des Todes verknüpft ist. Der körperliche Reproduktionsakt im Vorgang der Nahrungsaufnahme bedeutet in letzter Konsequenz ‚den Tod‘ zu essen. Dem speisenden Gast bei Trimalchio wird mit dem ‚falschen Ei‘ das Faktum des Todes und der Sterblichkeit zugemutet. Dieses ‚falsche Ei‘ ebenso wie der präparierte Keiler rekurrieren auch auf die Körperlichkeit des Menschen, indem die ‚tote‘ Speise die eigene Sterblichkeit und den eigenen Tod evoziert, der im Ess-Geschehen, als Reproduktion des Körpers, noch aufgeschoben bleibt.

Neben Dädalus’ Speisekreationen des ‚falschen Eies‘ (33,6ff.) und des präparierten Keilers (40,5), die den Gast kunstvoll in die Szene des ‚den Tod‘ Essenden versetzen, gibt es weitere Inszenierungen, die das Thema der Sterblichkeit und reinen Körperlichkeit auf diese Weise in den Vordergrund rücken. So stellen mehrere Programmpunkte in Trimalchios Inszenierung Momente des Nahrungskreislaufes dar. Alle möglichen Lebensmittel werden als Rohprodukte vorgeführt, Tiere werden gejagt, erlegt und geschlachtet und vor den Augen der Gäste werden Eier und Datteln eingesammelt. Eine erste Darstellung eines solchen Nahrungskreislaufes ist nach der Vorspeise zu sehen, als Sklaven das Stroh unter der auf einem Tablett hereingetragenen Holzhenne auf Eier hin durchsuchen (33,3ff.):

...gustantibus adhuc nobis repositorium allatum est cum corbe, in quo gallina erat lignea patentibus in orbem alis, quales esse solent quae incubant ova. accessere continuo duo servi et symphonia strepente scrutari paleam coeperunt erutaque subinde pavonina ova divisere convivis.

«... noch während wir die Vorspeise assen, wurde ein Tablett mit einem Korb hereingebracht, in welchem eine Henne mit kreisförmig ausgebreiteten Flügeln sass, wie es Vögel beim Brüten zu tun pflegen. Gleich darauf traten zwei Sklaven hinzu und begannen unter einem Tusch des Orchesters das Stroh zu durchsuchen; sie förderten in einem fort Pfaueneier zutage, welche sie an die Gäste verteilten.»

Eine ähnliche Szenerie bietet sich den Gästen in 70,4f., wo zwei Sklaven Trunkenbolde mimen, die versehentlich den Inhalt ihrer Wasserkrüge ausschütten. In den Krügen verbergen sich jedoch Austern und Muscheln, die ein Knabe nun einsammelt und den Gästen anbietet (70,6f.):

consternati nos insolentia ebriorum intentavimus oculos in proeliantes notavimusque ostrea pectinesque e gastris labentia, quae collecta puer lance circumtulit.

«Voller Entsetzen über die Frechheit der Sklaven hefteten wir unsere Augen auf die beiden Raufenden und bemerkten, dass aus den Bäuchen der Krüge Austern und Muscheln herausfielen, welche ein Bursche aufas und in einer Schale herumreichte.»

Zwar wird hier nicht wie bei der Holzhenne der Tod der Tiere mit dem Essen in direkten Zusammenhang gebracht, wie die Entnahme der zu bebrütenden Eier andeutet. Zur Anschauung kommt aber in beiden Show-Einlagen das Beschaffen von Nahrung gleichsam in der freien Natur.

Der Tod der Tiere, auch mit seinen unappetitlichen und ekelerregenden Aspekten, wird den Gästen nicht vorenthalten, sondern explizit in Erinnerung gerufen. Der Darstellung von zu tötenden oder toten Tieren wird neben den Speisekreationen auch im Rahmen des Unterhaltungsprogramms für die Gäste viel Raum zugestanden. Die Ambivalenz von Essen und Tod wird deutlich in Anschlag gebracht, indem der Tod als eigentliches Bindeglied zwischen dem Speisenden und der Speise auch im unterhaltsamen Zwischenprogramm in den Vordergrund gerückt ist. In 36,6ff. berichtet Enkolp von einem Trancheur, der die Speisen zum Servieren traktiert und zermetzelt, als wäre er ein Gladiator während des Kampfesgeschehens, Szenen also, wie man sie bei Zirkusspielen verfolgen konnte.³⁸ Damit wird das Bild eines hektischen und gefährlichen Kampfes evoziert.

processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare.

«Sogleich trat der Trancheur hinzu und zermetzte unter Orchestermusik mit Fechterhieben die Speise in einer Weise, dass man hätte glauben können, ein Gladiator führe nach den Klängen eines Wasserorgelspielers einen Wagenkampf.»

Eine ähnliche Darstellung können die Gäste in 59,7 verfolgen: Ein Diener mimt den wahn-sinnigen Ajax und tranchiert ein Kalb. Nachdem er es gleichsam grausam niedergemetzelt hat, verteilt er die Fleischhappen in der Runde³⁹:

secutus est Ajax strictoque gladio, tamquam insaniret, <vitulum> concidit, ac modo versa modo supina gesticulatus mucrone frust[r]a collegit mirantibusque [vitulum] partitus est.

«Es folgte ein Ajax, der mit gezücktem Schwert und gleichsam rasend das Kalb zerhackte. Pantomimisch bald die Terz, bald die Quart zum Ausdruck bringend, spiesste er mit der Spitze Fleischbrocken auf und verteilte sie unter den staunenden Gästen.»

³⁸ C. Panayotakis (1995) S. 72: «The whole scene, however, is being presented to the audience through Encolpius' conception of events as a gladiatorial show which makes a strong impression upon the guests.»

³⁹ Das Verb *gesticulari*, ‚durch Gebärdenspiel pantomimisch ausdrücken‘ legt nahe, dass es sich hier um eine typische Pantomimus-Aufführung handelt. Vgl. dazu ausführlich C. Panayotakis (1995) S. 90, der unter anderem auf Lukian *Salt.* 83-84 verweist. Hier wird der Fall eines Pantomimus-Darstellers besprochen, der die Rolle des wahn-sinnigen Ajax mimte, darin aber so übertrieb, dass er tatsächlich selber glaubte, Ajax und verrückt geworden zu sein.

Eine regelrechte Jagdszene bietet sich den Gästen in 40,1ff. Während der Speisesaal mit Decken, auf denen Jagdszenen dargestellt sind, geschmückt wird,⁴⁰ vernehmen die überraschten Gäste von draussen Hundegebell, ein hereingebrachter Keiler suggeriert eine eben zu Ende gehende erfolgreiche Hetzjagd, indem der Trancheur dem riesigen Tier ‚den Todesstoss‘ versetzt:

... donec advenerunt ministri ac toralia praeposuerunt toris, in quibus retia erant picta subseorsosque cum venabulis et totus venationis apparatus. necdum sciebamus, <quo> mitteremus suspiciones nostras, cum extra triclinium clamor sublatus est ingens, et ecce canes Laconici etiam circa mensam discurrere coeperunt... ceterum ad scindendum aprum non ille Carpus accessit, qui altitia laceraverat, sed barbatus ingens, fasciis cruralibus alligatus et alicula subornatus polymita, strictoque venatorio cultro latus apri vehementer percussit...

«... da kamen Diener herein und breiteten vor den Speisesofas Decken aus, auf denen Netze aufgesteckt waren und Jäger auf der Lauer mit Spiessen und all den anderen Gerätschaften, die zur Jagd gehören. Und ehe wir wussten, in welche Richtung unsere Spekulationen gehen sollten, erhob sich draussen vor dem Speisesaal ein gewaltiger Lärm und, siehe da, Jagdhunde begannen sogar um den Tisch auszuschwärmen... Im Übrigen kam zum Zerlegen des Keilers nicht der ‚Schneider‘ von vorher herein, der das Geflügel tranchiert hatte, sondern ein bärtiger Kraftprotz mit Wickelgamaschen und einem wasserdichten Cape zurecht gemacht. Dieser zog seinen Hirschfänger und stiess ihn dem Keiler heftig in die Flanke...»

Auch die Vögel, die aus der klaffenden Wunde emporfliegen, werden professionell von Vogelstellern eingefangen (40,6f.):

parati aucupes cum harundinibus fuerunt et eos circa triclinium volitantes momento exceperunt.

«Vogelfänger mit Leimruten standen bereit und fingen die im Speisesaal herumflatternden Vögel im Nu ein.»

Gegenstand einer ähnlichen Darbietung ist auch zu einem späteren Zeitpunkt wiederum eine Sau. Auf die gespielte Entrüstung Trimalchios hin, weil das Tier vermeintlich noch nicht ausgenommen und zubereitet sei, wird der Koch vorgeführt, der zur Bestrafung vor aller

⁴⁰ Dekoration und Atmosphäre zielen offensichtlich auf eine Assoziation mit Jagdszenen, wie sie in Amphitheatern unter Zuhilfenahme von Bühnentechnik zur Schau gestellt wurden. Vgl. dazu C. Saylor (1987); ebenso C. Panayotakis (1995) S. 74 mit weiteren Angaben.

Augen diese Arbeit nachholen muss. Wiederum erleben die Gäste somit eine ‚Schlachtszene‘, aus dem Inneren der bereits zubereiteten Sau kullern dann allerdings Bratwürste heraus (49,9f.):

recepta cocus tunica cultrum arripuit porcique ventrem hinc atque illinc timida manu secuit. nec mora, ex plagis ponderis inclinatione crescentibus tomacula cum botulis effusa sunt.

«Man gab dem Koch sein Hemd wieder zurück, dieser nahm das Schlachtmesser und begann den Bauch der Sau mit vorsichtiger Hand von verschiedenen Seiten her zu öffnen. Als bald gaben die Schnittstellen dem Druck von innen nach, und allerlei Würste quollen heraus.»

Ähnlich zubereitete Schweine als kulinarische Glanzstücke des Gastmahls sind nicht nur für Trimalchios *Cena* überliefert. Ein ebenso raffiniert gekochtes Schwein, das auch mit Krammetsvögeln und Ferkeln gefüllt ist, überliefert z.B. Athenaeus für Larensios sowie für den Karanos von Hippilochos.⁴¹ Als einzigartig und «curious» kann mit M.S. Smith für Trimalchios ersten Festbraten in 49,9f. festgehalten werden, dass das Schwein mit ‚lebenden Innereien‘ gefüllt ist.⁴²

Trimalchio stellt auch Aberglaube und Zeichengläubigkeit⁴³ in den Dienst seiner Inszenierungen. So veranlasst er, einen Hahn in Anwesenheit seiner Gäste von seinem Koch Dädalus zerlegen und kochen zu lassen. Der Hahnenschrei zur Unzeit bringe Unglück, er bedeute entweder Feuer oder Tod, so behauptet Trimalchio und stellt dem, der ihm das Tier ausliefere, ein Trinkgeld in Aussicht. Noch bevor Trimalchio ausgeredet hat, wird ein Hahn gebracht und Dädalus für den Kochtopf übergeben. Die ganze abergläubische Geschichte dient ganz offensichtlich vor allem dem Zweck, einmal mehr ein zu tötendes Tier vorzuführen und vor den Augen der Gäste gleichsam die blutige Herkunft ihrer Mahlzeit zu inszenieren (74,4f.):

dicto citius [de vicina] gallus allatus est, quem Trimalchio iussit ut aeno coctus fieret. laceratus igitur ab illo doctissimo coco, qui paulo ante de porco aves piscesque fecerat, in caccabum est coniectus.

⁴¹ Athen. 9,376Cf. bzw. 4,129B.

⁴² Ein Eber als Festbraten wird auch aufgetischt in Juv. *sat.* 1,140f., 5,115f.; 11,82; Mart. 14,221,2; Hor. *sat.* 2,8,6. Für weitere Festbraten in der Symposions-Literatur vgl. J. Martin (1931) S. 119f. Aus Macrobi. *Sat.* 3,13,13 geht hervor, dass diese Speise bereits seit der Mitte des 2. Jahrhunderts v.Chr. als *porcus Troianus* bekannt war, weil das Tier «quasi aliis inclusis animalibus gravidum ut ille Troianus equus gravidus armatis» schien (M.S. Smith (1975) S. 134).

⁴³ Zum Aberglaube während der *Cena* vgl. M. Grondana, *La religione e la superstizione nella Cena Trimalchionis*, Brüssel 1980 [=Collection Latomus 171] (kritisch rezensiert von M.S. Smith, CR 32 (1982) S. 97-98); ebenso H. Petersmann (1995).

«Noch ehe er ausgeredet hatte, wurde der Hahn hergebracht. Trimalchio befahl, ihn im Kessel garzukochen. So wurde er von eben jenem Kochkünstler, der kurz zuvor aus einer Sau Vögel und Fische zubereitet hatte, zerlegt und in den Kochtopf geworfen.»

Für Trimalchios Gastmahl kann die Erfahrung des Todes im Essakt als zentrales Moment der Sinnstiftung ausgemacht werden. Trimalchios Gastmahl ist nicht bloss ein Essen zur Lebensfristung des Einzelnen in Form von Stillung von Hunger und Durst. Dieses Gastmahl ist lesbar als Sinnproduktion und kommunikativer Vorgang, der dem materiellen Prinzip der sichtbaren und schmeckbaren Speisen entspringt. Sie sind Zeichen der reinen Körperlichkeit und Sterblichkeit, die der Essende im Akt der Nahrungsaufnahme sowohl realisiert als auch aufschiebt und vertagt. Denn das Essen dient der Reproduktion des eigenen Körpers, dessen Tod nur aufgeschoben, nicht aber aufgehoben werden kann. Verschiedene Speisekreationen des Koches Dädalus ebenso wie mehrere Show-Einlagen machen diesen Sinn explizit. Die stumm präsenten, toten Tiere evozieren auch Gedanken an die eigene Sterblichkeit, die dem menschlichen Körper ohne Unterschied zum Tier anhaftet. Die Inszenierung von Trimalchios Leichenfeier stellt unter diesem Blickwinkel nur eine explizitere Aussageform des Themas von Körperlichkeit und Sterblichkeit dar, mit dem die Gäste bereits während des Essens konfrontiert werden.

Enkolp ‚versteht‘ den Sinn von Trimalchios kulinarischen Botschaften. Da er jedoch an den Speisen, d.h. in diesem Zusammenhang am Sinn dieser Speisen keinen Geschmack finden kann, ekelt es ihn.⁴⁴ Als Anknüpfungspunkt für Enkolps Ekelgefühle kann auf dem Hintergrund einer phänomenologischen Beschreibung des Ekelmotivs die Thematisierung des Essakts während des Gastmahls bei Trimalchio anhand der Dichotomie von ‚Leben und Tod‘ ausgemacht werden. Enkolps Abscheu ist die konsequente körperliche Abwehrreaktion auf ein inszeniertes Zeichenspiel, das Körperlichkeit und Sterblichkeit des Menschen in den Vordergrund rückt.⁴⁵ Denn Enkolp verkörpert, auf der Folie des Odysseus gelesen, im Rahmen seiner Frauen-Abenteuer eine dem alimentären Zeichenspiel Trimalchios diametral entgegengesetzte Sinnstiftung: Sinnstiftung und Organisationskraft nämlich der Idee ‚des Mannes‘ als Odysseus, der als Seefahrer die tödlichen Gefahren der Natur und des als Natur

⁴⁴ Anders G.B. Conte (1996) S. 123f., der die Speisekunstwerke Trimalchios als intellektuelle Ambitionen auf einfachstem Niveau versteht: «The distaste for food which rises progressively in Encolpius and in the narrative itself is the distaste felt by someone who has not been able to dominate the mechanism which controls the dinner; I mean that the distaste is *simply a by-product* of the intellectual pretensions of a host who does not know how to talk except through the medium of food.»

⁴⁵ Von der Verweigerung der Gäste, überhaupt von den Speisen zu kosten, wird auch für die *Cena* von Nasidienus Rufus in Hor. *sat.* 2,8,92ff. berichtet. Hier allerdings führen vor allem die ausschweifenden Erklärungen, mit denen sich der Hausherr ins rechte Licht zu rücken versucht, zur Entscheidung, als ‚Bestrafung‘ des protzenden Gastgebers nichts zu essen: *suavis res, si non causas narraret earum et / naturas dominus; quem nos sic fugimus uli / ut nihil omnino gustaremus...* («Delikatessen, wenn der Hausherr nicht die Gründe und ihre Natur erläutern würde; wir entflohen ihm, so ihn bestrafend, dass wir überhaupt nichts kosteten...»)

phantasierten Weiblichen überlebt. Odysseus' Irrfahrt ist als Kampf ums Überleben erzählt. Sie ist wesentlich um die Idee der hierarchischen Ordnung von Mann und Frau gruppiert, in der der Mann sich in Auseinandersetzung mit ihr zum Kulturträger formt. Phantasiert wird im Bild der Geschlechterordnung die Idee des menschlichen Überlebens im Kampf gegen die Mächte der Natur. Die überlebten Abenteuer des Odysseus inszenieren damit einen Triumph über die eigene Sterblichkeit. Die Abenteuer des Odysseus können auch als Phantasiebild für die menschliche Unsterblichkeit verstanden werden. Die Organisationskraft der Idee der Omnipotenz und der Unsterblichkeit wird jedoch durch Enkolps sexuelles Versagen als Phantasiebild entlarvt. Seine Impotenz ist das körperliche Zeichen der misslungenen Sinnstiftung einer Idee, deren ‚Bewahrheitung‘ misslingt. Gleichzeitig demaskiert Enkolps körperliches Versagen auch Odysseus' Irrfahrt als Phantasiebild der Unsterblichkeit, in dem der Körper, enteigentlich, als blosser Kontruktionselement im Bedeutungssystem von Weiblichkeit und Tod funktioniert.⁴⁶ Bei Trimalchio wird in diametraler Umkehrung die Wahrheit des Körpers in seiner Vergänglichkeit und Sterblichkeit bekräftigt. Trimalchio inszeniert gegen jegliche Enteigentlichung des Körpers ein Gastmahl als ‚Bewahrheitung‘ der Körperlichkeit und des Todes.

4.3 Trimalchios Konzept der Ambivalenz

4.3.1 Zeichenordnungen: Alimentäre Zeichen wider die logozentrische Tradition

Bilder des Todes und Inszenierungen der reinen Körperlichkeit spielen während Trimalchios Gastmahl *die* zentrale Rolle. Das Faktum der Sterblichkeit stellt geradezu eine thematische Kohärenz dar, die sich durch die Architektur seines Hauses, die Assoziationen zur Unterwelt weckt,⁴⁷ durch das Menü und die dargebotenen Show-Einlagen bis zur gespielten Leichenfeier zum Tod des Trimalchio zieht. In der Forschungsliteratur liegen zahlreiche Untersuchungen zu einzelnen Repräsentationsfeldern dieser Todesaffinität Trimalchios vor. Häufig laufen die Analysen auf eine metaphorische Lektüre hinaus. So liest Arrowsmith Trimalchios morbides Gastmahl als Repräsentation einer intellektuell und kulturell toten Gesellschaft, die sich nur noch ihren Exzessen und Gelüsten hingibt.⁴⁸ J. Bodel versteht Trimalchios Haus als «social underworld» und dessen intensive Beschäftigung mit dem Todesmotiv als eman-

⁴⁶ Vgl. dazu ausführlich oben Kap. 2.

⁴⁷ Zur These, dass Trimalchios Haus als schreckliche Unterwelt zu lesen ist, durch die Enkolp als komische Gegenfigur zu Aeneas, hindurch muss, vgl. A. Collignon (1892) S. 119f.; A. Cameron (1970) S. 405f.; R.M. Newton, *Trimalchio's Hellish Bath*, CJ 77 (1981/82) S. 315-319; E. Courtney, *Petronius and the Underworld*, AJPh 108 (1987) S. 408-410.

⁴⁸ W. Arrowsmith (1966) v.a. S. 307f.

zipatorische Lebenseinstellung, mit der der gleichsam geraubte Lebensabschnitt der Unfreiheit im Lauf gegen die Zeit kompensiert werde.⁴⁹ S. Döpp setzt diesen existenziellen Aspekt des Todesmotivs in Bezug zur Realität der kaiserzeitlichen Gesellschaft. Die tiefe Unsicherheit bezüglich der ganzen Lebensverhältnisse und die intensive Auseinandersetzung mit den Phänomenen des Todes, wie sie für die Figuren der *Satyrice* charakteristisch sind, zeigt sich auch in den überlieferten Zeugnissen der Zeitgenossen des frühen Principats. Dabei aber fehle der wiederholten Darstellung des Todes sowie auch der vorweggenommenen Leichenfeier für Trimalchio die intellektuelle Durchdringung dieses existenziellen Themas durch die Figuren im Roman. Das Interesse der Figuren ist wie im Beispiel von Seleucus vielmehr auf Rituale und auf die «konkrete, sinnliche erfahrbare Prozedur»⁵⁰ gerichtet. Trimalchios Todesaffinität zielt auf Genussteigerung, indem der inszenierte Tod erst das Gefühl zu leben gebe. Tatsächlich erscheint vieles, was die Figuren Petrons, zumal zu dieser Thematik, äussern, als «trivial», was allerdings zur «satirischen Strategie»⁵¹ des Autors gehört. Die Frage der Sinnstiftung der von Trimalchio als Kunst verstandenen Inszenierungen wurde, soweit ich sehe, erst mit einem Band neueren Datums zur «Ästhetik der Verkehrung» in der Literatur und Kultur neronischer Zeit Gegenstand von vertiefterem Interesse.⁵² Wie bereits im Titel angesprochen werden Trimalchios Inszenierungen in ein Kunstsystem eingeordnet, dessen Grundstruktur der Verkehrung oder Pervertierung sich durch den literarischen und philosophischen Diskurs der neronischen Zeit hindurch beobachten lässt.⁵³ Unbeachtet bleibt dabei allerdings die Tatsache, dass sich Trimalchio mit seinen Speisekreationen eine spezielle künstlerische Ausdrucksform zu Eigen macht, die sich vom Medium

⁴⁹ J. Bodel (1994) S. 252 u. S. 253: «Once property, now propertied, he and his fellow freedmen live against the clock, desperately striving to compensate for a past that can be neither redeemed nor effaced. This, for Petronius, is the defining characteristic of a freedman's mentality, the prevailing ethos of Trimalchio's underworld.» Ähnlich L. Magnani (1991).

⁵⁰ S. Döpp (1991) S. 151.

⁵¹ S. Döpp (1991) S. 147.

⁵² Häufig findet sich die Einschätzung, dass Trimalchios Speisekreationen als Ausdruck seiner auch sonst sich auf bescheidenem Niveau bewegendem intellektuellen Äusserungen zu verstehen seien. So sind die Speisekunstwerke Trimalchios für G.B. Conte (1996) S. 124 «intellectual pretensions». Ähnlich J.P. Sullivan (1968) S. 128: «The main target in each satire is the tasteless and pretentious host with his habit of lecturing the guests on the fare he offers them, much as some modern connoisseurs of wine do.» Für W. Arrowsmith (1966) S. 308 wird mit der *Cena*, die auf einem Konzept von Überdross und Ekel basiere, Trimalchios «immense lack of knowledge» deutlich.

⁵³ L. Castagna/G. Vogt-Spira (2002); speziell zur Figur Trimalchios vgl. vor allem den Aufsatz von E. Steinhölkeskamp (2002) S. 5: «Denn die Gäste wurden auch bei diesem Gang [Erlegung des Keilers, A.M.], wie bei der ganzen *cena*, von ihrem Gastgeber durch einen komplizierten kulinarischen Irrgarten geführt, in dem die natürlichen Antipoden Mensch und Tier, Brot und Fleisch, Fisch und Vogel, Huhn und Ei, männlich und weiblich, roh und gekocht, tot und lebendig ihre reale, trennscharfe Polarität verloren und zu variablen Komponenten eines verwirrenden Mosaiks wurden. Scheinbar von der Natur vorgegebene Gegenpole wurden schliesslich sogar austauschbar, indem sie in ihr Gegenteil und wieder zurück mutieren konnten.»; zur Ästhetik der Verkehrung als Grundstruktur der *Satyrice* insgesamt vgl. den Aufsatz von G. Vogt-Spira (2002).

der Sprache fundamental unterscheidet. Bezogen auf den Essakt, der mit der Nahrungsaufnahme der körperlichen Reproduktion dient, können die charakteristischen Merkmale der Umdrehung und Pervertierung mehr denn als Strukturmerkmale gelesen werden. Denn mit dem Essakt, in dem Totes aufgenommen und für das eigene Überleben anverwandelt wird, werden die Polaritäten von Mensch und Tier, tot und lebendig aufgelöst. Angelpunkt dieser Anverwandlung ist der Tod, der während der *Cena* prominent in Szene gesetzt wird.

Im Folgenden werde ich dementsprechend der Frage nachgehen, in welcher Weise dem immer wieder und nachdrücklich inszenierten Tod — in den Speisekreationen des Kochs, im Unterhaltungsprogramm, im Rahmen der vorgezogenen Leichenfeier — auf dem Hintergrund von Trimalchios Kunstverständnis Bedeutung zukommt. In der Tat gehen sowohl Trimalchio als auch seinen Freunden philosophische oder religiöse Denkdimensionen und Reflexionsansätze ab. Dem Todesmotiv liegt bei Trimalchio keine intellektuelle Verarbeitung der menschlichen Vergänglichkeit und Sterblichkeit zu Grunde. Ganz im Gegenteil entwickelt er ausgehend vom Essensthema künstlerische Objektivationen, die Vergänglichkeit und Tod veranschaulichen. Der Tod ist nicht Gegenstand von Reflexion, sondern immer wieder kunstvoll in Szene gesetztes Motiv. Ich will daher versuchen, in einem zweiten Deutungsansatz über das Besondere dieser Speisen im Sinne kunstvoll gesetzter Zeichen zu sprechen. Von zentralem Interesse ist dabei die Frage, wie sich dieses Zeichensystem charakterisieren lässt. Weiter soll auch aufgezeigt werden, wie das alimentäre Zeichensystem Trimalchios im Vergleich zum Zeichensystem der Sprache einzuschätzen ist. Ziel dieser Thematisierung verschiedener Zeichensysteme im Text ist, so meine These, ein Drittes: die Frage nach kulturellen Ausdrucksformen und Funktionen einerseits sowie die Frage nach Lebenssinn überhaupt andererseits. Diese Konstellationen im Text sollen aufgezeigt werden.

Entscheidend ist, hier den Begriff der Inszenierung ernst zu nehmen. Denn es handelt sich um eine besondere Art der Kunst, die Trimalchio in Szene setzt, was er auch unter Hinweis auf seinen Koch artikuliert (70,1ff.). Trimalchios Kunstauffassung zeichnet sich durch zwei wesentliche Charakteristiken aus, die in seinen verschiedenen Darbietungen sichtbar sind: Erstens funktioniert seine Kunst nach einem rein materiellen Prinzip. Mit den Speisekreationen von Dädalus ist der Körper der Garant der Kunst. Das Prinzip ist auch insofern ein rein materielles, als diese Kunstzeichen im Sicht- und Schmeckbaren erlebt werden. Zweitens korrespondiert das Kunstwerk mit dem Erlebnis der Vergänglichkeit. Die Kunstauffassung Trimalchios lässt sich beschreiben als eine Form des Schöpferischen, die mit dem rein materiellen Prinzip zusammenhängt: das Schöpferische ist gekoppelt an die Vergänglichkeit des Kunstwerks, das im Akt des Genusses verzehrt wird und damit der Vergessenheit anheimfällt. Trimalchio (bzw. sein Koch Dädalus) schafft Kunstzeichen, die sich nicht vom Körper lösen, sondern im Akt der ‚Beglaubigung‘ genossen und verzehrt werden und damit wieder in den Lebensprozess zurückkehren.

Kunstzeichen transportieren einen Sinn. Dädalus' Speisekreationen sind Kunstzeichen, die Sinn stiften und Bedeutung kommunizieren, wie Enkolps Ekelgefühle zeigen. Die kritische Lektüre von Dädalus' Kreationen und von verschiedenen Show-Einlagen konnte einen Sinnstiftungsprozess freilegen, in dem hinter dem ‚natürlichen‘ Vorgang des gemeinsamen Essens auf der symbolischen Ebene der Literatur ein anderer oder zweiter Sinn in Erscheinung tritt. Enkolps Ekelgefühle habe ich in diesem Zusammenhang als körperliche Reaktion auf diese Sinnstiftungsprozesse interpretiert. Trimalchios Kunstwerke sind auf dieser symbolischen Ebene Zeichen für den Prozess von Leben, Vergänglichkeit und Tod, Zeichen für Sterblichkeit und Körperlichkeit. Indem die Inszenierungen den Nahrungskreislauf als Lebenskreislauf darstellen, besetzt Trimalchio zeichenhaft den liminalen Bereich zwischen Leben und Tod und stattet ihn mit Bedeutung aus. Wiewohl von Trimalchio nirgends explizit thematisiert, wird damit ein Konzept der Sinnstiftung deutlich, das folgendermassen charakterisiert werden kann: Der Vergänglichkeit der Körper entspricht in der künstlerischen Umsetzung die Veränderlichkeit der Erscheinungsformen der Speisekreationen. Diese Speisekreationen, die den Worten von Trimalchio gemäss als Kunstzeichen verstanden werden sollen, inszenieren als Kunstzeichen Ambivalenz⁵⁴ und Unentscheidbarkeit von Bedeutungszuweisungen. So tragen die Erscheinungsformen der Speisekreationen insofern das Merkmal der Ambivalenz, als zwischen Form und Inhalt keine durchschaubare Relation besteht. Was man isst, ist bei Trimalchio nie das, was man sieht. Eindeutige und stabile Bedeutung wird aber auch dadurch verweigert, dass das Kunstobjekt im Vollzug seines Genusses zerstört wird. Das Erlebnis des einmaligen genussreichen Verzehr des Kunstwerks entzieht es damit jeglicher kulturellen Verwaltung. Denn der Geschmack am Speisekunstwerk kann als singuläres Erlebnis des Verzehr nicht bewahrt werden.

Trimalchios Speisekreationen funktionieren als Zeichensystem, das als Sinnstiftung den Nahrungskreislauf als Konzept von Ambivalenz und Vergänglichkeit darstellt.⁵⁵ Garant der kulinarischen Kunsterfahrung des unmittelbar Sicht- und Schmeckbaren ist der Körper. Damit ist mit der Figur Trimalchios ein Zeichensystem entwickelt, das in radikalem Gegensatz zur logozentrischen Tradition steht. In dieser Tradition ist das Zeichen als Sprachzeichen vom Lebensprozess entzweit. Die unmittelbare körperliche Selbsterfahrung und die von ihm gelöste Zeichenkette der Sprache sind auseinandergetreten. Als prototypische Figur des Logo-

⁵⁴ Ich verwende den Begriff der Ambivalenz in einem allgemeinen Sinn, die jede Form des uneindeutigen Sinns bezeichnet.

⁵⁵ E. Stein-Hölkeskamp (2002) S. 7 versteht diese Inszenierungen als «Stilmittel der Verkehrung», das als Motiv «im literarischen und philosophischen Diskurs» in ersonischer Zeit allgegenwärtig gewesen sei. Da jedoch Trimalchio mit einem gänzlich anderen Zeichensystem als dem Medium der Sprache arbeitet, möchte ich eher die Differenz denn eine Gemeinsamkeit zu den literarischen und philosophischen Diskursen betonen: Denn hierbei handelt es sich um anerkannte kulturelle Leistungen, die sich über sprachliche Ausdrucksformen konstituieren. Trimalchio hingegen greift auf Speisen als Medien seiner Kunst zurück.

zentrismus kann mit Horkheimer und Adorno Odysseus genannt werden.⁵⁶ In seiner Begegnung mit Polyphem macht er sich den Unterschied von Wort und Gegenstand/Körper zu Nutze und entkommt dem Kyklopen mittels eines Wortspiels (*Od.* 9,364ff.). Odysseus stellt sich Polyphem als Outis vor, ein Wort, unter das sich offenbar verschiedene Bedeutungen subsumieren lassen: eine Namensbezeichnung sowie die Bedeutung «Niemand». Nachdem Odysseus Polyphem betrunken gemacht und geblendet hat, ruft dieser andere Kyklopen zu Hilfe, weil «Niemand» ihm nach dem Leben trachte. Diese aber lachen ihn nur aus und Odysseus und seine Gefährten gelingt die Flucht. Odysseus' List gründet in der Uneigentlichkeit der Sprache, die sich vom erfüllenden Inhalt gelöst hat. Polyphem hingegen kennt den Unterschied zwischen Wort und Gegenstand noch nicht, weshalb er die List des Odysseus nicht durchschauen kann. Wort und Gegenstand, Name und Person gehören für Polyphem noch unmittelbar zusammen, Odysseus hingegen löst mit seiner List diese unmittelbare Beziehung und bezieht das Wort auf verschiedene Inhalte.

Gleichsam Vertreter und Figur des Logozentrismus ist in den *Satyrica* Enkolp. Doch wie Polyphem fällt auch Enkolp der Entzweiung von Sprache und Körper, von Zeichen und Symbolisiertem innerhalb der logozentrischen Tradition zum Opfer. Die Sinnstiftung der sprachlichen Erinnerung der mythischen Vorbilder, zumal des Odysseus, scheitert an seinem impotenten Körper. Die Sinnstiftung der Ordnung der Geschlechter gelingt ihm deshalb nicht, weil sein Körper die Uneigentlichkeit der versprachlichten Idee, die im Sprechen/durch die Sprache aktualisiert und gleichzeitig ‚bewahrheitet‘ werden soll, nicht mitmacht. Sein Körper widersetzt sich der Idee der sinnstiftenden Geschlechterordnung. Diese Differenz zwischen Körper und Wort in der Idee verstehe ich hier als wesentliches Merkmal des Zeichensystems der logozentrischen Tradition, wie sie mit Odysseus begründet wird und Enkolp für sich

⁵⁶ M. Horkheimer/Th.W. Adorno (2002) S. 65ff.: «Aber in der mythisch vergegenständlichenden Übertragung hat das Naturverhältnis von Stärke und Ohnmacht bereits den Charakter eines Rechtsverhältnisses angenommen. Szylla und Charybdis haben einen Anspruch auf das, was ihnen zwischen die Zähne kommt, so wie Kirke einen, den Ungefeiten zu verwandeln, oder Polyphem den auf die Leiber der Gäste... Mit der Auflösung des Vertrags durch dessen wörtliche Befolgung ändert sich der geschichtliche Standort der Sprache: sie beginnt in Bezeichnung überzugehen. Das mythische Schicksal, Fatum war eins mit dem gesprochenen Wort. Der Vorstellungskreis, dem die von den mythischen Figuren unabänderlich vollstreckten Schicksalsprüche angehören, kennt noch nicht den Unterschied von Wort und Gegenstand.» Mit Odysseus also treten Körper und Sprache auseinander, das Wort erhält das Mal der Uneigentlichkeit.

Der Begriff des Logozentrismus ist besonders im Rahmen von J. Derridas Kritik des Strukturalismus und traditioneller Zeichenbegriffe wichtig geworden (in: *Grammatologie*, Frankfurt/M, 1998 [1974]). Er charakterisiert das abendländische Denken als logozentrisch, da es das Wort im Sinne einer Einheit von Wort und Sinn privilegiere. Derridas Sprachkritik zielt vor allem auf eine Umkehrung des Vorrangs der mündlichen Rede, des Logos, im abendländischen Denken gegenüber der Schrift, wie es in Platons Dialog *Phaidros* formuliert ist. Ich lese sowohl die Figur Enkolps als auch Trimalchios als kritische Auseinandersetzung mit dieser Tradition des Logozentrismus, der auf der versprachlichten Idee als Einheit von Wort und Sinn basiert. Trotzdem werde ich in meiner Arbeit zu den verschiedenen Zeichensystemen des Logozentrismus einerseits und der Speisekreationen Trimalchios andererseits, wie sie in den *Satyrica* thematisiert sind, keinen weiteren Bezug zur Sprachkritik Derridas herstellen.

beanspruchen möchte. Als Schelm vermag Enkolp allerdings dem Prozess der Abstraktion und Entkörperung dieser Idee der Geschlechterordnung nicht zu folgen. Er scheitert an der Differenz von Körper und versprachlichter Idee, die gleichzusetzen ist mit der Differenz von wörtlicher und übertragener Bedeutung. Die Unmittelbarkeit von Wort und Sache, die sich der prototypische Logozentriker Odysseus zu Nutze macht, vermag Enkolps Körper nicht zu überbrücken. Obwohl er die versprachlichte Idee der Geschlechterordnung kennt, stolpert er über die Differenz von körperlicher Erfahrung und Wort. Seine körperliche Selbsterfahrung spottet jeder metaphorischen und übertragenen, ins Sprachliche gemilderten Bedeutungsverschiebung. Sein Körper steht damit auch exemplarisch für die Verweigerung der Organisationskraft der Idee, wie sie als Einheit von Wort und Sinn für die Tradition des Logozentrismus zentral ist.

Trimalchios Zeichensystem steht dieser logozentrischen Tradition im doppelten Sinn fern: Zum einen lösen sich Trimalchios Zeichen nicht so wie die Sprachzeichen vom Lebensprozess und werden auf diese Weise zur Verkörperung einer Idee. Zum anderen kehren die Zeichen im Akt der ‚Beglaubigung‘, der in diesem Zeichensystem nicht Erinnerung und ‚Bewahrheitung‘ einer Idee, sondern Verzehr und Genuss bedeutet, wieder zurück in den Lebensprozess. Denn der Genuss einer Speise ist nicht reproduzierbar, während die versprachlichte Idee immer wieder erinnert und aktualisiert werden kann.

Interessanterweise schreiben sich auch Trimalchios Sprachwitze in diese Thematik der unterschiedlichen Zeichensysteme ein. Seine Sprachwitze sind lesbar als spielerische, aber kritische Auseinandersetzung mit der logozentrischen Tradition.⁵⁷ Denn Trimalchios Kalauer decken die Uneigentlichkeit der Sprache auf, die in der Differenz von Körper und Sprachzeichen/Wort begründet liegt. Der Umstand der Uneigentlichkeit der Sprache, auf den der listige Odysseus in der Höhle Polyphems baute, dient bei Trimalchio dem Unterhaltungsprogramm.

So bezieht er in einem seiner Sprachwitze zwei gleiche Sprachzeichen, homonyme Worte, aufeinander und exponiert mit der Gleichheit der Sprachzeichen die Diskrepanz des Bezeichneten und der Bedeutungen. In 41,6ff. gibt Trimalchio ein Wortspiel mit *liber* (frei) und *Liber*, dem römischen Dionysos, zum Besten:

dum haec loquimur, puer speciosus, vitibus hederisque redimitus, modo Bromium, interdum Lyaeum Euhiumque confessus, calathisco uvas circumtulit et poemata domini sui acutissima voce traduxit. ad quem sonum conversus Trimalchio ‚Dionyse‘ inquit ‚liber esto‘. puer detraxit pilleum apro capitiq[ue] suo imposuit. tum Trimalchio rursus

⁵⁷ Nur losgelöst vom Kontext der *Cena* handelt es sich um «inane rebuses» (M. S. Smith [1975] S. 152.)

adiecitur: ‚non negabitur me‘ inquit ‚habere Liberum patrem‘. laudavimus dictum [Trimalchionis] et circumeuntem puerum sane perbasiamus.

«Während wir uns unterhielten, reichte ein bildhübscher Knabe, mit Weinlaub und Efeu bekränzt und sich bald als polternder, bald als betrunkenener oder triumphierender Dionysos ausgebend, in einem geflochtenen Körbchen Trauben herum und trug mit durchdringender Stimme die Gedichte seines Herrn vor. Dieser Vorführung wandte sich Trimalchio zu und sagte: ‚Dionysos, du sollst *Liber* (Dionysos/frei) sein.‘ Der Knabe nahm darauf dem Keiler die Freiheitsmütze ab und setzte sie sich selber auf. Darauf hob Trimalchio zu einem neuen Wortspiel an und sagte: ‚Ihr werdet nicht abstreiten können, dass ich einen *Liber Pater* (einen Dionysos/einen freien Vater) habe.‘ Wir beklatschten diesen Sprachwitz und küssten den Knaben, während er herumging, einer nach dem anderen gebührend ab.»

Im ersten Fall beziehen sich die Worte auf die Darstellung, die der Knabe bietet, indem er die Rolle des betrunkenen Dionysos spielt. Gleichzeitig interpretiert der Knabe namens Dionysos die Worte im Sinne von ‚frei‘ und setzt sich die Freiheitsmütze auf. Beide Bedeutungen werden ‚beglaubigt‘: erstens, indem der Sklave namens Dionysos da ist, zweitens, indem er die intendierte Bedeutung spielerisch ausführt. Als zweiten Kalauer im Rahmen dieser Szene wiederholt Trimalchio das Wort *liber* in der Verbindung als *Liber pater*, einem verbreiteten Titel für den Gott Dionysos. Indem er nun den Knaben Dionysos mit diesen Worten anspricht, bezeichnet Trimalchio die Tatsache, dass er *einen* Liber pater, das ist sein Sklave namens Dionysos, besitzt. Gleichzeitig stellt ein weiterer Sinn dieser Worte einen anderen Realitätsbezug dar, nämlich den, dass er einen Vater (*pater*) habe, der frei (*liber*) sei, was nicht der Fall ist und auch nicht durch eine Referenz ‚beglaubigt‘ werden kann. In beiden Fällen thematisieren die Sinneffekte von Trimalchios Wortwitzen, dass die Unterscheidbarkeit von sprachlichem Bedeuten nicht zu sichern ist. Denn der Zusammenhang zwischen intendierter sprachlicher Sinnstiftung und dem (akustischen) Wort ist nicht garantiert. Diesen Riss zwischen (Sprach-)Zeichen und Bedeutung stellen die genannten Wortspiele Trimalchios dar, indem er sich spielerisch die Gleichheit oder Ähnlichkeit der (akustischen) Worte zur Unähnlichkeit der denotierten Realität zu Nutze macht. Trimalchio umspielt damit den differenten Raum zwischen Sprachzeichen und Gemeintem, durch den sich jedes ins Sprachliche gemilderte Bedeuten auszeichnet. ‚Beglaubigung‘ kann das ‚eigentlich‘ Gemeinte bei Trimalchio nur durch die ‚körperliche‘ Anwesenheit, durch direkte Referenz erhalten.

Die Differenz zwischen Sprachzeichen und Gemeintem lotet auch das Wortspiel in 36,7f. aus. Obwohl der Trancheur namens Carpus offensichtlich ganze Arbeit leistet und das Gericht mit vollem Körpereinsatz in mundgerechte Häppchen zerlegt, hört Trimalchio nicht auf, mit

gedehnter Stimme *Carpe* zu rufen. Enkolp wundert sich in seinem naiven Vertrauen auf die Sprache über diesen Vorgang, vermutet aber immerhin schon irgendeine Pointe (36,7):

ingerebat nihilo minus Trimalchio lentissima voce: ‚Carpe, Carpe‘. ego suspicatus ad aliquam urbanitatem totiens iteratam vocem pertinere, non erubui eum qui supra me accumbebat hoc ipsum interrogare. at ille, qui saepius eiusmodi ludos spectaverat, ‚vides illum‘ inquit ‚qui obsonium carpit: Carpus vocatur. ita quotienscumque dicit ‚Carpe‘, eodem verbo et vocat et imperat‘.

«Indessen liess Trimalchio mit gedehnter Stimme vernehmen: ‚Schneid-er, Schneid-er.‘ Ich vermutete, dass in dem so oft wiederholten Wort ein Witz läge, und genierte mich nicht, den Gast, der neben mir lag, eben danach zu fragen. Der sagte, denn er hatte schon öfter solche Spässe gesehen: ‚Du siehst den Mann, der das Gericht vorschneidet: Schneider heisst er. Jedesmal also, wenn Trimalchio ihm ‚Schneid-er‘ zuruft, ruft er ihn mit ein und demselben Wort beim Namen und gibt Anweisung.‘»

Das Wortspiel ist zwar ein alberner Witz, beinhaltet jedoch wiederum die Problematik der Uneigentlichkeit und Unentscheidbarkeit der Sprache. Trimalchios sinniges Wortspiel besteht gerade darin, diese Unentscheidbarkeit sichtbar zu machen. Die Unähnlichkeit der denotierten Realitäten, die das Homonym *Carpe* aufeinander bezieht, werden in der körperlichen Referenz des schneidenden *Carpus* spielerisch in Übereinstimmung gebracht: Im schneidenden Sklaven *Carpus* stellt Trimalchio die Diskrepanz der akustischen Ähnlichkeit von *Carpe* aus und überspielt gleichzeitig in dieser Inszenierung diese Differenz der beiden Bedeutungen. Dieses Spiel entzieht der Sprache zugleich mit der Eindeutigkeit auch ihre Selbstverständlichkeit. Es macht die Symbolwerdung des Sprachzeichens rückgängig, indem das Symbol wieder auf verschiedene (symbolisierte) Körper bezogen wird.

Als grosszügiger Gastgeber hat Trimalchio auch an Tisch-Geschenke (56,7ff: *apophoreta*) gedacht. Die Geschenke werden ausgelost. Auf dem als Los dienenden Zettelchen ist das jeweilige Geschenk kurz bezeichnet. Allerdings verweisen die Worte nicht direkt auf den Geschenkgegenstand, sondern funktionieren als Wortspiel. Die Wortwitze, die Trimalchio zu den Gastgeschenken auf den Losen verlesen lässt, basieren auf einem komplizierten Verwirrspiel mit auf dem Los Gemeintem und Gesagtem einerseits und dem tatsächlichen Geschenk andererseits. Das erste Geschenk spielt mit der Ähnlichkeit zwischen den Worten des Rätsels und der Bezeichnung des Geschenks. Es wird mit den Worten *argentum sceleratum* (fleckiges Essgeschirr) angekündigt. Dem Gast wird ein Schinkenstück, auf dem Essigkännchen stehen, überreicht (56,8: *allata est perna, supra quam acetabula erant posita*). Kern des Witzes ist vermutlich das Wortspiel von *sceleratum* mit dem griechischen σκέλος, das ‚Schinken‘

bedeuten kann.⁵⁸ Die Essigkännchen erklären sich dadurch, dass die *acetabula* offensichtlich oft aus Silber gefertigt waren.⁵⁹ Dem Gewinner des zweiten Loses mit der Aufschrift *cervical* (Nackenpolster) wird ein Speckstück vom Hals (*offla collaris allata est*) überreicht. Dieser Witz funktioniert als Wortspiel mit der Differenz zwischen Gemeintem und Gesagtem, indem Trimalchio offensichtlich mit ‚Nackenpolster‘ hier den ‚mit Speck‘ gepolsterten Nacken verstanden haben will.

Nicht alle Wortspiele Trimalchios im Rahmen der Gastgeschenke sind eindeutig zu klären, allerdings darf geschlossen werden, dass das Vergnügen, das die Gäste dieser Unterhaltungseinlage abgewinnen sollen, offensichtlich mit dem spielerischen Umgang mit Sprache zusammenhängt.

Während die Verse Martials (Buch 14) direkt auf die möglichen *apophoreta* verweisen, überliefert Sueton in der *Vita* des Augustus ein ähnliches Spiel, wie es auch Trimalchio inszeniert: Augustus habe an den Saturnalien, aber auch sonst, wenn es ihm gerade beliebte, verschiedenste Geschenke verteilt. Nach der Aufzählung dieser Geschenke, die in Frage kamen, berichtet Sueton von der aussergewöhnlichen Form, in der solche Geschenke veräußert wurden, nämlich mit rätselhaften und zweideutigen Aufschriften (75.1: *titulis obscuris et ambiguis*). In ähnlicher Weise habe Augustus zuweilen auch bei Gastmählern Lose verkauft, die in keiner Weise dem Wert der Gegenstände entsprachen (75.1: *solebat et inaequalissimarum rerum sortes in convivio venditare*).

Die Inszenierungen Trimalchios erweisen sich in einer Lektüre gegen den «moralischen Pakt» und bei besonderer Aufmerksamkeit auf die Knotenpunkte, in denen ‚Natur‘ in ‚Kultur‘ verwandelt wird, als eine ‚Rede‘ über Vergänglichkeit und Sterblichkeit, über die Unentscheidbarkeit von Bedeutungsformen und, bezogen auf die Sprache, die Uneigentlichkeit von Sprachzeichen. In den Speisekreationen ist eine Sinnstiftung sichtbar, die Vergänglichkeit thematisiert und künstlerisch als Ambivalenz der Erscheinungsformen umsetzt. Trimalchios Sprachspiele loten die Differenz von Gesagtem und Gemeintem, die Distanz zwischen Körper und Idee aus. Er umspielt und besetzt bedeutungshaft den liminalen Bereich zwischen Leben und Tod und den liminalen Bereich zwischen Unentscheidbarkeit und Eindeutigkeit. Das Konzept seiner Inszenierungen könnte als Konzept der Ambivalenz oder Ambiguität bezeichnet werden. Der Auflösung der distinkten Bereiche von Leben und Tod in den

⁵⁸ Vgl. dazu W. Heraeus, Die Sprache des Petronius und die Glossen, in: Kleine Schriften. Zum 75. Geburtstag, hrsg. v. J.B. Hofmann, Heidelberg 1937, S. 74.

⁵⁹ Ebd.

kunstvollen Speisekreationen entspricht die Thematisierung von Unentscheidbarkeit und Uneindeutigkeit auf sprachlicher Ebene.⁶⁰

Die inhärente Verbindung von Kochkunst und Sprachkunst, wie sie in der *Cena* mit Dädalus und Trimalchio repräsentiert wird, ist dabei keineswegs eine Besonderheit in Petrons *Satyrica*. Plato äussert sich im *Staat* (479B-C) verärgert über Rätselspiele während Symposien. Das nichtige Spiel mit Ambiguitäten habe wenig zu tun mit Weisheit und Wissen. Athenaeus (ca. 190 n.Chr.) listet im 10. Buch seines Symposions, der *Deipnosophistae*, zahlreiche Rätsel aus der Mittleren und Neuen Komödie auf. Athenaeus führt damit nicht nur die enge Verbindung von Rätsel und Symposion vor, sondern verweist gleichzeitig auf einen wichtigen Bezugspunkt für die Verbindung von Sprachwitz mit Esskultur: auf die Figur des Kochs in der Mittleren Komödie.⁶¹ Der Koch, so beobachtet H.-G. Nesselrath, betritt in der Mittleren Komödie die Bühne nicht nur als kulinarischer Meister, sondern auch als Sprachkünstler: «So tritt in mehreren Fragmenten der Koch nicht nur als Küchen-, sondern auch als Sprachzauberer auf...»⁶² Der Typus des Kochs gehört wie die Diener- und Sklavenfiguren zu den ‚low-status‘-Figuren. G.W. Dobrov sieht den Typus des sprachmächtigen Kochs, der im Versmass des Dithyrambos spricht, als einen «arrogant riddler», der es genießt «his social betters»⁶³ sprachlich auszutricksen. Mit der Figur des μάγειρος ποιητής⁶⁴ der Mittleren Komödie werden im Spannungsfeld der sozialen Hierarchien zwischen Koch und Herr Kochkunst und Sprachkunst als kulturelle Leistungen pointiert einander gegenübergestellt. Petrons *Cena* schreibt, so meine These, mit der spezifischen Figurenkonstellation des freigelassenen Trimalchio sowie seinen zumindest z.T. gebildeten Gästen diese problematische Frage nach der Kultur fort: Deutlich stellt er mit der Kochkunst seines Dädalus eine Kultur der Sinne und des einmaligen Genusses der Kultur der sprachlichen Leistung entgegen, die sich durch Abstraktion und Enteigentlichung auszeichnet. Das Motiv des «Küchen- und Sprachzauberers» ist bei Petron aufgeteilt auf die beiden Figuren von Dädalus und Trimalchio. Im sozialen Unterschied zwischen Koch und Gästen, zwischen Dädalus bzw. Trimalchio und

⁶⁰ Zu einem ähnlichen Schluss kommt R. Herzog (1989) für das Todesmotiv während der *Cena*. Er versteht die «Schwellensituation» zwischen Leben und Tod als wesentliches Charakteristikum von Trimalchios Fest, das eng mit der Komponente des «Arrangements» verknüpft ist (S. 127): «Das ‚normale‘ Verständnis des Lesers, der Lebende vor sich agieren und eine postmortale Situation imaginieren sieht, beginnt durch die Häufung gegenläufiger Signale zu schwanken und setzt dabei eine der Schwellensituation eigentümliche Dialektik frei. Man sieht Trimalchio in jenen Momenten als Toten eine prämortale cena feiern, in denen er seinen Aufenthalt im Grab detailliert als Leben — und zwar als Verdoppelung des zuvor vertrauten Lebens, als Fest — arrangiert.»

⁶¹ Athenaeus ist die wichtigste Quelle für Fragmente verloren gegangener griechischer Komödien. Vgl. dazu H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin 1990 [= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 36], S. 65-79.

⁶² Ebd. S. 257.

⁶³ G.W. Dobrov, *Μάγειρος ποιητής: Language and Character in Antiphanes*, in: A. Willi (ed.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford 2002, S. 173.

⁶⁴ Ebd.

Enkolp mit Giton und Agamemnon verdichtet sich die Frage nach Geschmack und Kultur. Dabei möchte ich eine Lektüre der sozialen Unterschiede vorschlagen, die die Frage der Kultur zwischen sinnlichem und sublimiertem Geschmack in den Vordergrund rückt. Die Diskussion um eine Hierarchie zwischen den beiden kulturellen Ausdrucksformen von sinnlicher versus entkörperlichter, d.h. versprachlichter, Sinnstiftung wird in der Verkörperung von Figuren im Spannungsfeld der sozialen Hierarchien entwickelt. Als Kochkünstler bringt Trimalchio eine andere Kultur, eine Kultur der Sinne in Anschlag, als Sprachzauberer problematisiert er die Sprachkultur. Indem er die Differenz von Körper und Sprache, an der Enkolp scheiterte, spielerisch ausstellt, bringt er sich kritisch in die Kultur der sprachlichen Sinnstiftungsprozesse ein. Zumindest im Zusammenhang seiner Sprachwitze erweist sich Trimalchio als Kenner der traditionellen Sprach- und Erinnerungskultur, wie sie durch Enkolp verkörpert wird, insofern er die Wechselbeziehung von Körper und Sprache als ‚Bewahrung‘ einer Idee spielerisch inszeniert.⁶⁵

Im Vordergrund steht aus der Perspektive meiner Lektüre der *Cena* die Infragestellung der Hierarchie von ‚Sinnen-Geschmack‘ und ‚Sprach-Geschmack‘, der Gegensatz also zwischen der Kultivierung von sinnlichem Vergnügen und Erinnerungskultur.

4.3.2 ‚Instabile‘ Körper: Zur Bedeutung des Unheimlichen

Innerhalb der *Cena* finden sich zwei Schauergeschichten. Die Geschichte vom Werwolf (61,6-62) wird von Nikeros erzählt, die Geschichte von den Hexen berichtet der Gastgeber Trimalchio höchstpersönlich (63). Die Werwolfgeschichte des Nikeros handelt von einem eigenem Erlebnis: Er hatte sich vor Jahren, als er noch Sklave war, in die — wohl schon etwas reifere — Frau des Gastwirtes Terentius namens Melissa verliebt. Als sich nach dem Tod ihres Mannes eine günstige Gelegenheit ergibt, unbemerkt von seinem Herrn eine Nacht lang wegzubleiben, beschliesst Nikeros in einer Mondnacht, seine Geliebte zu überraschen.

⁶⁵ Auch seine mythologischen Ausführungen fügen sich in dieses Spiel mit der Sprach- und Erinnerungskultur ein. So führt Trimalchio in 52,1f. aus, dass Cassandra ihre beiden Söhne umgebracht habe (Verwechslung mit Medea?) und dass Dädalus Niobe ins trojanische Pferd gestossen habe (Dädalus konstruierte eine hölzerne Kuh für Pasiphaë, Niobes zwölf Kinder wurden von Apollo und Artemis umgebracht, weil sich Niobe hochmütig über deren Mutter Leto geäußert hatte). Einen ähnlichen Mythenmix gibt Trimalchio in 59,4-5 zum Besten, wo er die Rolle von Helenas Brüdern mit Diomedes und Ganymedes besetzt (eigentlich: Castor und Pollux). Meistens werden diese offensichtlich falschen Ausführungen als Zeugnis von Trimalchios mangelnder Bildung und damit wesentlich mit seiner sozialen Herkunft und Charakteristik verknüpft. So M. Vielberg (1998) S. 38, der Trimalchio als «teils realistisch» gezeichneten «Parvenu» charakterisiert, der «aufdringlich seine Halbbildung durch groteske Erörterungen über Astrologie, Medizin, Rhetorik, Mythologie, bildende Kunst und Literatur» demonstrierte. Ebenso G.B. Conte (1996) S. 127: «His knowledge of literature, however monstrously absurd, is enough to make him feel at ease among the *scholastici*...». E. Courtney (2001) S. 84 attestiert Trimalchio diesbezüglich ein «muddled brain».

Begleitet wird er von einem Gast seines Hausherrn, einem Soldaten. Sowie die beiden an einem Friedhof vorbeikommen, registriert Nikeros das seltsame Gebaren seines Begleiters. Dieser zieht seine Kleider aus, legt sie sorgsam an den Strassenrand, pinkelt einen Kreis drumherum und verwandelt sich in einen Werwolf (62,6: *at ille circumminxit vestimenta sua, et subito lupus facta est*). Ausser sich und in Todesangst eilt Nikeros zum Gut seiner Geliebten. Auch hier hat sich eine kleine Tragödie ereignet: Melissa berichtet, dass ein Wolf ihre Schafe angefallen und wie ein Metzger gewütet habe (62,11: *tamquam lanius sanguinem illis misit*). Allerdings habe der Knecht ihn in die Flucht schlagen können, indem er ihm einen Spiess durch den Hals trieb. Nikeros ist sprachlos. Als er am nächsten Morgen, ohne ein Wort von seinem Erlebnis zu erwähnen, nach Hause eilt, findet er seinen Begleiter im Bett liegend. Ein Arzt kuriert seinen verletzten Hals. Ihm jedoch habe diese Erkenntnis, dass es sich bei dem Soldaten um einen Werwolf handelt, den Appetit auf gemeinsame Mahlzeiten geraubt (62,13f.: *nec postea cum illo panem gustare potui*).

In Trimalchios Erzählung sind Hexen (*strigae*) Gegenstand des Unheimlichen. Vor Jahren, als er noch jung war, starb der Liebling des Hausherrn. Während der Totenklage, bei der alle mit tiefer Anteilnahme anwesend sind, erscheinen plötzlich alte Hexenweiber, die dem toten Jungen ans Fleisch gehen. Gesehen werden sie allerdings nicht, Trimalchio beschreibt lediglich in einem metaphorischen Vergleich Aufruhr und Wirbel, der herrschte (63,5: *putares canem leporem persequi*; «man hätte meinen können, ein Hund jage einen Hasen»). Ein Gast aus Kappadokien, ein Muskelprotz, schreitet zur Wehr: Mit gezücktem Schwert läuft er vors Haus und versetzt einer unsichtbaren Hexe einen kräftigen Hieb. Drinnen im Haus hört man nur ein Stöhnen, gesehen wird auch in diesem Moment keine der Hexen (63,6f.: *ipsas non vidimus*). Der Muskelprotz (63,7: *baro*) aber fällt nach dieser Auseinandersetzung geschlagen und voller blauer Flecken ins Bett. Doch sein Einsatz war umsonst. Die Hexen hatten bereits für den toten Jungen eine Strohpuppe untergeschoben. Jener Kappadokier aber, so schliesst Trimalchio diese gespenstische Geschichte, sei wenige Tage später erbärmlich zugrunde gegangen.

Beide, Nikeros und Trimalchio, erzählen von einem schauerlichen und nicht zu erklärenden Ereignis (Trimalchio kündigt in 63,2 eine *rem horribilem* an), das ihnen selbst widerfahren sei.⁶⁶ So wenig ich in der Analyse der Geschichte der «Witwe von Ephesus» Eumolps Ankündigung, dass er eine Geschichte mit bloss unterhaltsamem Wert zum Besten gebe, Folge leiste, möchte ich Trimalchios Qualifizierung allein gelten lassen. Auch er spricht nämlich allein vom unterhaltsamen Wert dieser Schauergeschichten, wenn er sich abschliessend mit folgenden Worten an Plokamus wendet (64,2):

⁶⁶ Entsprechend dieser Klassifizierung Trimalchios verwende ich für die beiden Werwolf- bzw. Hexengeschichten in den *Satyrice* den Begriff der Schauergeschichte.

„tibi dico“ inquit „Plocame, nihil narras? nihil nos delectaris?“

«Und du‘ sagte er ‚Plokamus, du erzählst nichts? Du hast nichts zu unserer Unterhaltung auf Lager?’»

Von Interesse ist dabei vor allem die Frage, ob und welcher Zusammenhang zum restlichen Unterhaltungsprogramm Trimalchios, zumal zu den Speisekreationen und seinen Wortspielen, sichtbar ist. Das Ziel der folgenden Ausführungen gilt somit der Frage, in welcher Weise sich diese beiden Schauergeschichten⁶⁷ bedeutungshaft in Trimalchios *Cena* einfügen. Dementsprechend möchte ich im Folgenden zwei Aspekte, die die Funktion der Schauergeschichten während der *Cena* deutlich machen, aufarbeiten. Erstens werde ich zeigen, wie sich die beiden im Rahmen der *Cena* erzählten Schauergeschichten in die Zusammenhänge der ‚phantastischen Literatur‘ und ihrer Theorie eingliedern und somit als Kunstform und Vertreter dieser literarischen Gattung verstanden werden können. Die Frage der Erzählstrategien und Bedingungen, die die Schauergeschichte charakterisieren, wurde in den letzten Jahren unter dem Begriff der ‚phantastischen Literatur‘ heftig diskutiert.⁶⁸ Ich werde mich für die Analyse der Schauergeschichten bei Petron vor allem auf die Theorie des Strukturalisten T. Todorov stützen, wie sie auch von U. Durst in seiner «Theorie der phantastischen Literatur» aufgenommen und weiterentwickelt wurde. Allerdings erweisen sich die Erzählungen während der *Cena* nicht nur auf der Ebene der Erzählstruktur, sondern auch aus inhaltlicher Sicht als Schauergeschichten, womit die Motive des Werwolfs und der Hexen im engeren Sinn bezeichnet sind. Ich werde deshalb zweitens die Figuren des Werwolfs und der Hexen in einen weiteren kulturellen Bezugsrahmen stellen, um auf diesem Hintergrund ihre spezifische Charakteristik und Funktion in Petrons Erzählungen herausstellen zu können. Dabei interessiert mich die Tradition der Motive vom Werwolf und von den Hexen im Rahmen der Volkssage bzw. Volksliteratur nur unter dem spezifischen Aspekt des Bezugs zur Qualität des Unheimlichen von Petrons Schauergeschichten. Petron war zweifellos mit dem Stoff der

⁶⁷ Darüber, dass es sich um Schauer- bzw. Geistergeschichten in einem sehr allgemeinen Sinn handelt, ist man sich in der Forschung mehr oder wenig einig. Vgl. z.B. G. Anderson (1999) S. 58: «Two tales in the *Cena Trimalchionis* form a lively pair of ghost stories... Trimalchio’s tale might be classified as a ghost-story once more (63.3-10), but like the story of Niceris which it follows it rigorously maintains the factors essential to the feel of the novella.» E. Lefèvre (2003) spricht von «Spuknovellen».

Eine Lektüre, die den Erlebnisbericht von Nikeris nicht in die Tradition der Schauergeschichten stellt, bietet W.J. O’Neal, Vergil and Petronius: The Underworld, CB 52 (1976) S. 33-34. Nikeris’ Geschichte könnte als komische Parallele zu Aeneas’ Katabasis gelesen werden und würde damit gleichsam im Kleinen das Motiv des Gangs in die Unterwelt während der *Cena* insgesamt aufnehmen. Vergleichsmomente sind für O’Neal das Hauptthema der Begegnung mit dem Tod, das sich sowohl für den epischen Helden Aeneas wie auch für Nikeris bei nächtlichem Mondschein ereignet (*Aen.* 6,270; *Sat.* 62,3), ebenso die Tatsache, dass beide das Schwert gegen die toten Schatten erheben (*Aen.* 6,290-294; *Sat.* 62,9). Komisch kontrastieren auch die beiden Frauenfiguren der bäuerlichen Melissa und der hehren Elissa, der Königin von Karthago (*Aen.* 4,335 und 6,450f.; *Sat.* 61,7 und 62,11-12).

⁶⁸ Vgl. dazu z.B. U. Durst (2001); M. Wunsch (1991) bes. S. 7-63; ebenso J. Lehmann (2003).

Werwolf-Geschichten vertraut, interessant ist deshalb, wie und in welcher Funktion er diese Szenerie und diese Motive der Volksliteratur innerhalb der *Cena* einsetzt.⁶⁹

Um als Schauergeschichte effektiv zu sein, bedarf das Motiv der schauerlichen oder übernatürlichen Erfahrung ganz bestimmter literarischer Operationen. Die Begegnung mit einem Werwolf oder einer Hexe ist noch nichts weiter als eine Erfahrung mit nicht-natürlichen/-übernatürlichen Wesen. Entscheidend sind die Erzählstrategien, die mit dem Motiv, das sowohl in der Sage wie dem Märchen oder eben auch der Schauergeschichte vorkommen kann, einen ganz bestimmten Erzähleffekt erkennen lassen: den Effekt des fundamentalen Zweifels, wie T. Todorov im Rahmen seiner «Einführung in die phantastische Literatur» betont hat.⁷⁰ Nun beschränkt sich die vorhandene Literatur zum Phantastischen allerdings im Wesentlichen auf Texte seit dem 18. Jahrhundert und verankert die literarische Gattung der Gespenstergeschichte ihrem Ursprung nach in der europäischen Aufklärung. So wird häufig in der Forschungsliteratur festgehalten, dass aus historischer Perspektive die Geistergeschichte «als literarisches Genus mit eigener Tradition erst möglich ist, als die Geister-Erscheinung dem offiziellen Wirklichkeitsbegriff widerspricht und das geltende wissenschaftliche Bewusstsein durchkreuzt»⁷¹. Aufgrund der Quellensituation kann kaum etwas über einen «offiziellen Wirklichkeitsbegriff» in der Zeit des 1. Jahrhunderts n.Chr. gesagt werden, ein «wissenschaftliches Bewusstsein» wird ebenso wenig postuliert werden können. Mit dieser verbreiteten historischen Verankerung der Tradition der Schauer-/Gespenstergeschichte in der Aufklärung scheint die Diskussion um eine antike Tradition von Schauergeschichten müßig. Angelpunkt solcher Definitionen des literarischen Genus' der Schauergeschichte ist der Wirklichkeitsbegriff, der in diesem Zusammenhang in Anspruch genommen wird. Die Frage des Wirklichkeitsbegriffs allerdings, an dem sich ein Grossteil der Definitionen des Phantastischen orientiert, stellt einen zentralen Diskussionspunkt innerhalb der «terminologische[n] Anarchie»⁷² bezüglich des Phantastischen dar. Verbreitet findet sich eine fiktions-

⁶⁹ Für eine Zusammenstellung verwandter Gedanken und Motive der Gespenstergeschichten bei Petron vgl. die Kommentare; auch M. Schuster (1930) und T. Paroli (1986) S. 288-290. Ebenso B. Boyce, *The Language of the Freedmen in Petronius' Cena Trimalchions*, Leiden 1991, S. 85f. mit weiteren bibliographischen Verweisen. Zu arabischen Bezügen des Werwolfmotivs vgl. M. Ullmann (1976). D. Feltons (1999) Interesse konzentriert sich auf das Motiv des Gespensterhauses bei Plautus, Plinius und Lukian, wobei sie die Texte vor allem auch auf das problematische Verhältnis von Aberglaube und (fiktionaler) Geistergeschichte analysiert. Wenig hilfreich für meine Fragestellung sind die Ausführungen zu «Witchcraft and Magic in Europe» im 2. Band der gleichnamigen Reihe von V. Flint et al. (1999). Zu den Schauergeschichten in der Tradition mündlichen Erzählens vgl. J. Blänsdorf, *Die Werwolf-Geschichte des Niceros bei Petron als Beispiel literarischer Fiktion mündlichen Erzählens*, in: G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen 1990, S. 193-217.

⁷⁰ T. Todorov (1992) S. 26.

⁷¹ P. von Matt (1994) S. 210. Ebenso G. von Wilpert (1994) S. 49ff.

⁷² U. Durst (2001) S. 21.

externe Definition, nach der das Phantastische als Einbruch von etwas Übernatürlichem in die Wirklichkeit zu bestimmen sei. Als Bezugspunkt des Phantastischen wird die Alltagswirklichkeit herangezogen. So schreibt G. von Wilpert, dass in den Gespenstergeschichten «das Netz der erfahrenen, gesicherten wirklichen Welt» zerreisse; «das Übernatürliche» breche «in die von Vernunft regierte Welt»⁷³ ein. Auch für M. Wunsch ist für «die Zuordnung eines dargestellten Phänomens zum Fantastischen entscheidend», «ob man es in der textexternen Realität für möglich oder für unmöglich hält»⁷⁴. U. Durst dagegen konstatiert in seiner «Theorie der phantastischen Literatur» nicht nur die «Ungeeignetheit fiktionsexterner Auffassungen zur Bestimmung der phantastischen Literatur», in der damit die Voraussetzung des Phantastischen «dem Wirklichkeitsbegriff individueller Leser überlassen wird»⁷⁵. Im Kern erweise sich in diesem Rahmen die Diskussion um das Phantastische als Diskussion um das Wirkliche in der Literatur. «Ein geheimer Aberglaube» ziehe sich durch die Theoriegeschichte des Phantastischen, «wonach es einer bestimmten Art von Literatur (nämlich der nicht-phantastischen bzw. nicht-wunderbaren) vergönnt sei, eine objektive Wirklichkeit durch objektive Verfahren in vollkommener Weise abzubilden».⁷⁶ U. Durst begegnet der Frage nach der Widerspiegelungsqualität literarischer Texte (sowohl phantastischer als auch nicht-phantastischer) aus narratologischer Perspektive und betont die Charakteristik literarischer Texte als sekundäre modellbildende Systeme: «Das Problem literarischer Realität scheint mir nur lösbar, wenn man der Eigengesetzlichkeit der Literatur konsequent Rechnung trägt und den ausserliterarischen Begriff der *Wirklichkeit* durch den innerliterarisch-eigengesetzlichen Begriff des *Realitätssystems* ersetzt...»⁷⁷ Diese Differenzierung von ‚Wirklichkeit‘ und literarischer Realität habe ich bereits in verschiedenen Zusammenhängen für meine Arbeit mit Petrons *Satyrica* zugrundegelegt,⁷⁸ sie scheint mir auch für die Analyse der Schauer- bzw. Gespenstergeschichten sinnvoll und fruchtbar, zumal auf dieser Basis der Frage einer antiken Tradition von Schauergeschichten wieder Raum gegeben ist. Das Phantastische als unheimliches, gespenstisches und schauerliches Erlebnis konstituiert sich also allein über eine innerliterarische Realität.

Ausgehend vom literarischen «Realitätssystem», das sich als «Organisation von Gesetzen», «die innerhalb einer fiktiven Welt gelten»⁷⁹, charakterisieren lässt, kann das Phantastische als «Widereinander zweier diskrepanter Realitäten»⁸⁰ definiert werden. Das

⁷³ G. von Wilpert (1994) S. 61.

⁷⁴ M. Wunsch (1991) S. 51.

⁷⁵ U. Durst (2001) S. 68.

⁷⁶ U. Durst (2001) S. 65.

⁷⁷ U. Durst (2001) S. 80.

⁷⁸ Vgl. dazu vor allem oben Kap. 1.

⁷⁹ U. Durst (2001) S. 81.

⁸⁰ Ders. S. 37.

Phantastische eröffnet einen Raum der «Ambivalenz, in der sich die Gesetze zweier Realitätssysteme überlagern, gegenseitig bekämpfen und ausschliessen»⁸¹. Das phantastische Ereignis lässt sich nicht aufklären, d.h. es kann keinem Realitätssystem zugeordnet werden, weder einer (innerliterarischen) Normrealität noch einer wunderbaren Abweichungsrealität. Dieses Verständnis des Phantastischen, dass nämlich der Zweifel bezüglich der Ordnungsgesetze zweier Realitäten konstitutiv sei, hat bereits T. Todorov in seiner «Einführung in die phantastische Literatur» festgehalten.⁸² T. Todorov führt drei Bedingungen des Phantastischen an, die mit U. Durst folgendermassen zusammengefasst werden können:⁸³

1. die Unschlüssigkeit des implizierten Lesers über die Gesetze der erzählten Welt.⁸⁴
2. die Empfindung und Darstellung dieser Unschlüssigkeit durch eine Figur.⁸⁵
3. die Zurückweisung allegorischer und poetischer Interpretationen.⁸⁶

Die auf Anregung von Trimalchio bzw. von ihm selbst erzählten Schauergeschichten erfüllen alle von T. Todorov genannten Bedingungen und funktionieren innerhalb der *Cena* im engeren literarischen Sinn als Gespenster- oder phantastische Geschichten. Die je involvierten Figuren, Nikeros und Trimalchio, berichten unheimliche Ereignisse, die ihnen widerfahren seien (= 2. Bedingung). Sie sind die Figuren, durch die der implizierte Leser über die Gesetze

⁸¹ U. Durst (2001) S. 101.

⁸² T. Todorov (1992) S. 26: «Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.»

⁸³ U. Durst (2001) S. 103.

⁸⁴ T. Todorov (1992) S. 31: «Das Fantastische impliziert also die Integration des Lesers in die Welt der Personen. Es definiert sich aus der ambivalenten Wahrnehmung der berichteten Ereignisse durch den Leser selbst. Wir müssen sogleich präzisieren, dass wir dabei nicht diesen oder jenen bestimmten wirklichen Leser im Auge haben, sondern eine »Funktion« des Lesers, die im Text impliziert ist (so wie er die Funktion des Erzählers impliziert). Die Wahrnehmungen dieses implizierten Lesers sind dem Text mit der gleichen Präzision eingeschrieben, wie die Haltung der Personen.»

⁸⁵ T. Todorov (1992) S. 31: «... »ich war nun fast bereit, zu glauben«: in dieser Formel findet der Geist des Fantastischen komprimiert Ausdruck. Der uneingeschränkte Glaube ebenso wie die absolute Ungläubigkeit würden uns aus dem Fantastischen herausführen; es ist die Unschlüssigkeit, die es ins Leben ruft.»

⁸⁶ T. Todorov (1992) S. 32: «Wenn der Leser aus der Welt der handelnden Personen austritt und zu seiner eigenen Praxis (der des Lesens) zurückkehrt, tut sich eine neue Gefahr für das Fantastische auf. Eine Gefahr, die auf der Ebene der *Interpretation* des Textes angesiedelt ist. Es gibt Erzählungen, die Elemente des Übernatürlichen enthalten, ohne dass der Leser jemals über seine Beschaffenheit im Zweifel wäre, weil er sehr wohl weiss, dass er sie nicht wörtlich zu nehmen hat. Wenn Tiere sprechen, so gibt es für uns keinen Zweifel: wir wissen, dass die Worte des Textes in einem anderen, allegorisch genannten, Sinn zu nehmen sind. Die umgekehrte Situation lässt sich bei der Poesie beobachten. Der poetische Text könnte oft als fantastisch bezeichnet werden, aber nur, wenn man von der Poesie verlangte, dass sie darstellen solle. Aber die Frage stellt sich nicht. Wenn z.B. gesagt wird, dass das »poetische Ich« sich in die Lüfte erhebt, so ist das nur eine Wortfolge und als solche zu betrachten, ohne dass man versuchte, über die Wörter hinauszugehen. Das Fantastische impliziert also nicht allein das Vorkommen eines unheimlichen Ereignisses, das beim Leser und beim Helden Unschlüssigkeit bewirkt, sondern auch eine Art zu lesen, die man vorläufig negativ so definieren kann: sie darf weder »poetisch« noch »allegorisch« sein.»

der erzählten Welt in Zweifel gerät. Weder sie selbst noch sonst irgend jemand aus dem Hörerkreis ist dazu angehalten, diese Ereignisse anders als wörtlich und ‚als solche‘, d.h. in irgendeiner Weise übertragen und allegorisch zu verstehen (= 3. Bedingung). Die wichtige Bedeutung, die Todorov dem implizierten Leser zuweist, hat eine rege Kritik und Diskussion ausgelöst.⁸⁷ T. Todorov meint mit dem implizierten Leser in keiner Weise irgendwelche realen Leser, von deren Interpretation die Kategorie des ‚Phantastischen‘ abhinge. Vielmehr ist mit dem implizierten Leser eine Textfunktion gemeint, die als Erzählstruktur und -strategie dem Text eingeschrieben ist. Im vorliegenden Fall handelt es sich um zwei Gespenstergeschichten, die in die Rahmengeschichte der *Cena* eingefügt sind. Daraus ergibt sich die Besonderheit, dass mit den Schilderungen Enkolps die Unschlüssigkeit als Textfunktion der Gespenstergeschichte fassbar ist. So wie die Speisekreationen und Sprachwitze Trimalchios sind auch die beiden Schauergeschichten als Inszenierungen Trimalchios lesbar, die nach dem Muster der phantastischen Geschichte zumindest bei einem seiner Zuhörer fundamentale Zweifel auslösen. Enkolp äussert in keiner Weise Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieser beiden Geschichten vom Werwolf und den Hexen. Er artikuliert aber — und das erweist den spezifischen Charakter dieser Schauergeschichten — Zweifel an seiner Realität und an dem, was für ihn die Verlässlichkeit seiner Welt ausmacht. Schockhaft muss er in diesem Moment erfahren — so berichtet er im Nachhinein —, dass eventuell das, was er wahrnimmt und sieht, nicht *die* Wirklichkeit ist. Enkolp erlebt diesen Zustand des fundamentalen Zweifels, indem er die Lampen und den Speiseraum in einer Weise wahrnimmt, von der er eigentlich zu wissen glaubt, dass es nicht sein kann (64,2):

et sane iam lucernae mihi plures videbantur ardere totumque triclinium esse mutatum,

...

«In der Tat meinte ich die Lampen doppelt brennen und den ganzen Speisesaal verwandelt zu sehen, ...»

Die Unschlüssigkeit des implizierten Lesers im Sinne einer Textfunktion, deren Effekt Enkolp bestätigt, lässt sich, somit im Text der *Cena* nachweisen und aufzeigen (= 3. Bedingung).

Als zentrale Erzählstrukturen, die die typische Dynamik des Zweifels in Gang setzen, funktionieren der Wahrheitsbeweis der Augenzeugenschaft bzw. der Wahrheitsbeweis detaillierter Indizien. Diese Wahrheitsbeweise, die erbracht werden, dienen allerdings nicht der Klärung des mysteriösen Geschehens, sondern funktionieren als Katalysatoren der Unschlüssigkeit. Sie kurbeln die Dynamik des Zweifels an, den die Schauergeschichte beim

⁸⁷ Vgl. dazu die Diskussion bei U. Durst (2001) S. 105ff.

implizierten Leser bzw. bei Enkolp auslöst. Wenn Trimalchio also in 63,6f. beteuert, nicht zu lügen, um im gleichen Atemzug gleichsam beschwörend zu erklären, dass der Kappadokier nach dem Kampf mit blauen Flecken ins Haus zurückgekehrt sei, wiewohl man nur ein Stöhnen gehört habe und niemand irgendwelche potenziellen Kampfgegnerinnen des Kappadokiers gesehen habe, so schliesst er damit nur natürliche Erklärungsversuche für die Vorgänge aus. Einen umgekehrten Beweis, der den Vorfall eindeutig als übernatürliches Ereignis charakterisieren würde, führt Trimalchio nirgends an. Eine Klärung dessen, wie die Geschehnisse verstanden werden könnten, wird nicht gegeben. Die dokumentarische Erwähnung der blauen Flecken als Beweisindiz zielt in keiner Weise auf eine Erklärung der Vorgänge, sondern dient der Verstärkung der Zweifel.

audimus gemitum, et — plane non mentiar — ipsas non vidimus. baro autem noster introversus se proiecit in lectum, et corpus totum lividum habebat quasi flagellis caesus...

«Wir hören ein Stöhnen, sie selbst aber — ich will ganz bestimmt nicht lügen — haben wir nicht gesehen. Unser Muskelprotz aber kehrte ins Haus zurück, warf sich aufs Bett, und sein Körper war über und über blau wie von Peitschen geschlagen...»

In Nikeros' Geschichte dreht sich die dokumentarische Bemühung um Indizien, die einen natürlichen Erklärungsversuch ausschliessen, um die Kleider des Werwolfs. Obwohl in Todesangst, will Nikeros die Kleider seines seltsamen Begleiters aufheben. Die aber sind zu Stein geworden. Und als er auf der Heimkehr von seiner Freundin Melissa eben diese Stelle erneut aufsucht, findet er hier weder die Kleider noch die zu Kleider gewordenen Steine, sondern Blut (62,8 und 62,12f.):

... deinde accessi, ut vestimenta eius tollerem: illa autem lapidea facta sunt.

... et postquam veni in illum locum in quo lapidea vestimenta erant facta, nihil inveni nisi sanguinem.

«dann bin ich hingegangen, um seine Kleider aufzuheben: die sind aber zu Stein geworden.»

«und nachdem ich zu eben jener Stelle kam, wo die Kleider zu Stein geworden waren, habe ich nichts ausser Blut vorgefunden.»

Auf dem Hintergrund der Aussage von Melissa, ein Wolf habe das Landgut heimgesucht (62,11: *lupus enim villam intravit*), schliesst hingegen die Indizienkette um die Kleider die Vermutung aus, es könnte sich tatsächlich nur um einen Wolf handeln. Die Dynamik des Zweifels wird entwickelt aus der Dialektik von natürlichem Erklärungsversuch und dessen Ausschluss. Sowohl die sichtbaren blauen Flecken von Trimalchios Kappadokier als auch der

von Melissa gesehene Wolf in Nikeros' Geschichte könnten auf einen natürlichen Hergang dieser Ereignisse hinweisen. Das von Trimalchio bezeugte Stöhnen und Jammern hingegen sowie die doppelte Verwandlung der Kleider, deren Augenzeuge Nikeros ist, schliessen einen natürlichen Vorgang aus. Was bleibt, ist der Zweifel an der Möglichkeit dieser Vorgänge, das zentrale Thema der Schauergeschichte. Der Verstärkung des Zweifels dienen auch die wiederholten expliziten Wahrheitsbezeugungen. Das beschwörende Insistieren, die Wahrheit zu sagen und nur das zu berichten, was man mit eigenen Augen gesehen habe, zielt nicht darauf ab, den Sachverhalt in die eine oder andere Richtung zu erklären. Dieser Umstand ist auch daraus ersichtlich, dass diese Wahrheitsbezeugungen häufig an die Einschätzung der Rätselhaftigkeit gekoppelt werden. Sowohl Nikeros als auch Trimalchio betonen wiederholt, die Wahrheit und nichts als die reine Wahrheit zu sagen. Nikeros unterbricht zu diesem Zweck seine Erzählung im spannungsreichen Moment der Verwandlung des Soldaten in einen Werwolf und beteuert seine Glaubwürdigkeit. Dabei unterstreicht er, dass sich diese Ereignisse nicht als Spass abtun liessen, was der Einschätzung, dass alles nur erfunden sei, gleich käme (62,6):

nolite me iocari putare; ut mentiar, nullius patrimonium tanti facio.

«Denkt nicht, ich mache Spass; lügen würde ich nicht um alles Geld in der Welt!»

Am Ende seines Berichtes verbindet er den Eid, die Wahrheit erzählt zu haben, mit dem expliziten Eingeständnis der eigenen Unschlüssigkeit bezüglich der vorgefallenen Ereignisse (62,14):

,viderint alii quid de hoc exopinissent; ego si mentior, genios vestros iratos habem.'

«Andere mögen sich daraus einen Reim machen; wenn ich lüge, will ich eure Schutzgeister gegen mich haben.»

Und Trimalchio nimmt diese Wahrheitsbezeugung des Nikeros mit folgenden Worten zum Ausgangspunkt seiner eigenen Schauergeschichte (63,2):

...quia scio Niceronem nihil nugarum narrare: imme certus est et minime linguosus. nam et ipse vobis rem horribilem narrabo:

«...denn ich weiss, dass Nikeros keinen Unsinn erzählt, er ist glaubwürdig und keineswegs ein Fabulierer. Auch ich selbst will für euch etwas Schauerliches zum Besten geben...»

«Das wahre Thema der literarischen Geistergeschichte ist die plötzliche, furchtbare Unsicherheit eines Einzelnen in seiner Welt, die Dynamik eines fundamentalen Zweifels.»⁸⁸ Diese Dynamik des Zweifels lässt sich in den Schauergeschichten während der *Cena* als Erzählstrategie des Wahrheitsbeweises der Augenzeugenschaft bzw. detaillierter Indizien nachweisen. Sie schreibt sich als «Ambivalenz, in der sich die Gesetze zweier Realitätsysteme überlagern»⁸⁹ in Trimalchios Motto der Ambiguität ein. Nicht nur Trimalchios Speisekreationen und Wortspiele besetzen gleichsam liminale Bereiche und scheinen einem Konzept der Ambiguität bzw. Ambivalenz zu folgen. Auch die Schauergeschichten, die während des Essens von Nikeros und Trimalchio erzählt werden, handeln von diesem liminalen Bereich der Unentscheidbarkeit. Gemäss dem Konzept der Ambivalenz ist mit den Schauergeschichten das Widereinander zweier diskrepanter Realitäten inszeniert. Die Dynamik des Zweifels ist in den Schauergeschichten Petrons als Erzählstrategie nachweisbar.

Das Thema der Ambivalenz ist auch auf inhaltlicher Ebene an den Figuren des Werwolfs und der Hexen festzumachen. Ich komme damit zum zweiten Argumentationsansatz, in dem ich die Figuren des Werwolfs und der Hexen in einem weiteren kulturellen Bezugsrahmen lesen möchte. Werwolf und vampirartige Nachtmahre verkörpern ebenso wie die klassischen Gespenster den Zwischenraum zwischen zwei Existenzformen: der Existenzform zwischen Tier und Mensch und der Existenzform zwischen Leben und Tod.⁹⁰ Als Figuren der Ambivalenz sind Werwolf und Hexen Motiv und Ausgangspunkt von Schauergeschichten, deren spezifischer Erzählgegenstand der fundamentale Zweifel ist. Das spezifisch Phantastische, die Dynamik eines fundamentalen Zweifels allerdings, der den agierenden Helden (Nikeros und Trimalchio) ebenso wie die Zuhörer (Enkolp) in den phantastischen Zustand versetzt, ist in den vorliegenden Schauergeschichten während der *Cena* auch über den Ausgang der Geschichten zu charakterisieren.⁹¹

In dem Buch «Vampires, Burial, and Death» diskutiert Paul Barber verschiedene Wiedergänger (darunter fallen Vampire, Werwölfe und auch Hexen) im Zusammenhang von Todesvorstellungen und Bestattungsriten. Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass die

⁸⁸ P. von Matt (1994) S. 210.

⁸⁹ U. Durst (2001) S. 101.

⁹⁰ Die Bezeichnung des Werwolfs in 62,13 als *versipellis* (wörtl.: ‚sein Fell/seine Gestalt verändernd‘) bringt bereits diese existenzielle Charakteristik zum Ausdruck. In Apuleius’ *Met.* 2,22 sind *versipelles* Hexen, die sich in verschiedenste Tiergestalten verwandeln können.

⁹¹ Inwiefern und in welchem Mass das Ende einer (Geister-)Geschichte mitbestimmend ist für die Kategorie der phantastischen Literatur, ist umstritten. Uneinig ist man sich in der wissenschaftlichen Literatur, ob auch Geschichten, an deren Ende eine eindeutige Auflösung und Erklärung für die vermeintlich unheimlichen Vorfälle gegeben wird, unter dem Begriff der ‚phantastischen Literatur‘ zu subsumieren seien. Vgl. dazu P. von Matt (1994) S. 213, der betont, dass die Besonderheit des phantastischen Zustandes im Sinne der Dynamik des Zweifels «durch keine Aufklärung am Schluss mehr ungeschehen gemacht werden kann».

Wiedergängerfiguren bei aller Verschiedenheit als Ausdruck der Angst vor dem Tod und vor dem verderblichen Einfluss der Vorgänge verstanden werden können, die mit dem Tod und dem körperlichen Zerfall verbunden sind. Bezugspunkt bildet dabei immer die menschliche Machtlosigkeit der existenziellen Tatsache des Todes gegenüber. Verantwortlich gemacht für Tod, Unheil und Krankheit wird immer wieder der Tote bzw. dessen zerfallender Körper, mit dessen Beobachtung die Spur des Todes verfolgt wird: «The vampire lore proves to be in large part an elaborate folk-hypothesis designed to account for seemingly inexplicable events associated with death and decomposition... The common course, as we shall see, is to blame death on the dead, who are apt to be observed closely for clues as to how they accomplish their mischief. Our sources, in Europe as elsewhere, show a remarkable unanimity on this point: the dead may bring us death.»⁹² Dem unheimlichen und dem — je nach kulturellem Kontext — unverständlichen Vorgang des körperlichen Zerfalls korrespondieren, so die These Barbers, in der Volkssage und -literatur die verschiedenen Wiedergängerfiguren, deren unentscheidbare Existenzweise zwischen Leben und Tod die Verunsicherung und Gefahr, die von diesem Zustand des Übergangs ausgeht, verkörpert.⁹³ P. Barber unterscheidet in diesem Sinne zwischen zwei verschiedenen Darstellungen des toten Körpers bzw. des Leichnams: dem unheimlichen und gefährlichen Leichnam, der sich im Zustand der Auflösung befindet, und dem ‚stillgelegten‘ Leichnam, der nur noch in Form harmloser Knochen von seiner ehemals vitalen Existenz zeugt. Begräbnis- und Totenriten versteht P. Barber als «‚killing‘ the corpse a second time»⁹⁴: Um dem Tod seine beängstigende und zersetzende Kraft zu nehmen, zielen die verschiedenen Toten- und Bestattungsprozeduren auf ‚Stilllegung‘ und Neutralisation des Leichnams.⁹⁵ Analog dazu lässt sich auch die Tötung der Wiedergängerfiguren von dieser Angst vor dem Leichnam und dem Wunsch, ihn zu neutralisieren, herleiten. Die Figur des Wiedergängers habe ich bereits insofern als unheimlich charakterisiert, als sie den liminalen Bereich zwischen Leben und Tod verkörpert. Mit P. Barber kann die Tötung des Wiedergängers dementsprechend als Ausdruck des Begehrens verstanden werden, die Verwaltung der Grenze zwischen Leben und Tod selbst in die Hand zu nehmen. Die Tötung korrespondiert auf der Ebene der Repräsentation des Textes (der Sage oder Volksliteratur)

⁹² P. Barber (1988) S. 3.

⁹³ P. Barber (1988) S. 91 betont die unterschiedliche Wahrnehmung des frischen Leichnams aus heutiger — aufgrund wissenschaftlicher Erkenntnisse bereicherter — Sicht und aus ‚vorwissenschaftlicher‘ Sicht, die in den volkstümlichen Erzählungen repräsentiert ist. Die Veränderung der Farbe, das Auftreten der Leichenstarre bzw. der Leichenflüssigkeit wurde wohl als Teil des noch lebendigen Körpers betrachtet: «To them, if the body continued to change in color, move, bleed, and so on (as it in fact does), then it continued to live. Our view of death has made it difficult for us to understand earlier views, which are often quite pragmatic.»

⁹⁴ P. Barber (1988) S. 197.

⁹⁵ Zur Deutung verschiedener Bestattungsformen als ‚Stabilisierung‘ des Leichnams vgl. P. Barber (1988) S. 167ff.

dem menschlichen Phantasiebild, im Besitz der Macht über Leben und Tod zu sein. Werwolf und Hexen werden ‚ausgegraben‘ «to be killed once again»⁹⁶.

Die Figuren des Werwolfs und der Hexen, die sich vom zerfallenden Fleisch von Leichen ernähren, schreiben sich in das Zeichensystem der reinen Materialität, Sterblichkeit und Ambivalenz, das Trimalchio bereits mit seinen Speisekreationen aktualisiert hat, ein.

Als unheimlich erweist sich in der Erzählung von Nikeros nicht nur die Auflösung der gemeinhin deutlich distinkten Wesenhaftigkeiten von Mensch und Tier, die den Werwolf charakterisiert. Vor allem werden die klar unterschiedenen Bereiche von Lebendigem und Totem thematisiert. So findet die Verwandlung des Soldaten in einen Werwolf im Bereich eines Friedhofs statt (62,4: *venimus inter monimenta*), einem Ort also, der den Toten gehört. Als Nikeros nach der Verwandlung des Soldaten in den Werwolf dessen Kleider aufheben will, sind sie zu Stein geworden. Auf dem Rückweg vom Gut seiner Freundin entdeckt Nikeros an eben der Stelle, an der die Kleider zu Stein wurden, nichts als Blut (62,8; 62,12f.). Der Körper des Soldaten-Werwolfs ist nicht dem menschlichen Prozess von Leben und Tod unterworfen ist. Vielmehr entzieht sich dieser Körper einer Zuordnung zu einer bestimmten Existenzweise. Seine Verwandlungsfähigkeit beinhaltet auch den Wechsel der existenziellen körperlichen Zustände von Lebendig- und Tot-Sein.

Bei den Frauen handelt es sich gemäss Trimalchios Erzählung um Wiedergängerinnen, die immer wieder erscheinen, um tote Körper zu stehlen. Sie selbst erscheinen gleichsam körperlos. Während sie mit dem Raub der Leichen den Angehörigen Totenklage und Trauer im Angesicht des zerfallenden Körpers des Toten verunmöglichen, finden sie, gerade weil sie körperlos sind, als Wiedergängerinnen, keine Ruhe. Man könnte sie in Analogie zu Vampirfiguren als tote Wesen definieren, die jedoch keinem körperlichen Zerfall unterliegen.⁹⁷ Auch sie sind damit Figuren der Ambivalenz, die, ebenso wie der Soldaten-Werwolf, den Grenzbereich zwischen Tod und Leben besetzen. Weil sie weder dem Leben noch dem Tod zugeschrieben werden können, verweigern sie sich jeder stabilen Zuordnung, die ‚das Menschliche‘ gemeinhin wesenhaft charakterisiert.

Die Tötung dieser ambivalenten Figuren ist zwar beabsichtigt, gelingt aber nicht. Die ‚Stilllegung‘ des Wiedergängers, um P. Barbers Ausführungen aufzunehmen, schlägt in beiden Fällen fehl, und der Zweifel an der Verlässlichkeit der Gesetze um Leben und Tod bzw. Mensch und Tier bleibt bestehen. Das spezifisch Phantastische im Sinne des Zweifels

⁹⁶ P. Barber (1988) S. 151. Es finden sich in den verschiedenen volkstümlichen Erzählungen weitere zahlreiche mögliche Ähnlichkeiten wie z.B. das Blutsaugen, die Verwandlungsfähigkeit oder die Kennzeichnung durch ein ganz bestimmtes Körpermal.

⁹⁷ Vgl. dazu auch E. Bronfen (1996) S. 291ff. bzw. das Kapitel «Necromancy, or closing the crack on the gravestone».

lässt sich in den vorliegenden Schauergeschichten somit auch vom Ausgang der Geschichten vom Werwolf und den Hexen her bestimmen. Das Schauerliche in den von Trimalchio und Nikeros erzählten Geschichten ist nicht die bloße Erscheinung eines Werwolfs und von Hexen, sondern die Tatsache, dass deren ambivalente Existenz, wie sie diese Figuren auch in anderen Erzählgattungen wie im Märchen verkörpern, nicht durch die Tötung geklärt und damit neutralisiert werden kann.⁹⁸

Vom Soldaten, der die Nachtmahre vergeblich zu vertreiben versucht hatte, berichtet Trimalchio, dass er wahnsinnig geworden und kurz darauf gestorben sei (63,10):

ceterum baro ille longus post hoc factum numquam coloris sui fuit, immo post paucos dies phreneticus periit.

«Übrigens hat jener Soldat nach diesem Vorfall nie mehr eine gesunde Gesichtsfarbe bekommen, ja er ist sogar wenige Tage später als Verrückter draufgegangen.»

Nikeros hingegen berichtet von sich, dass ihm der Hunger vergangen sei beim Gedanken, mit diesem Werwolf-Menschen zu essen, dass es ihn mit anderen Worten geekelt habe (62,13f.):

intellexi illum versipellem esse, nec postea cum illo panem gustare potui, non si me occidisses.

«Ich erkannte, dass der Kerl ein Werwolf war, und später konnte ich in seiner Gesellschaft keinen Bissen mehr hinunterbringen, nicht wenn man mich dafür totgeschlagen hätte.»

Werwolf und Wiedergängerinnen entkommen, die Stilllegung dieser ‚Wechselkörper‘ schlägt fehl. Trimalchios Inszenierung der Ambivalenz ist damit auch im Rahmen der beiden Schauergeschichten erfolgreich. Einmal mehr gelingt es Trimalchio, das Phantasiebild des Überlebens und der menschlichen Macht über Leben und Tod, das mit Enkolp aufgenommen wurde, zu demaskieren. Die Schauergeschichten enden mit der Unmöglichkeit, eine stabile

⁹⁸ Die nicht zu Tode kommenden Werwölfe und Hexen bei Petron sind gleichsam Vorfahren der Gespenster, die mit der Aufklärung in der Literatur der Neuzeit auftauchen. Als Figuren der Ambivalenz verkörpern sie auf der Ebene des Inhalts das zentrale Thema der phantastischen Geschichten: Ambivalenz, Zweifel und Unschlüssigkeit, die sich auch als Textfunktion im Sinne einer Erzählstrategie nachweisen lassen. Wenn die «Geistergeschichte» als literarisches Genus mit eigener Tradition erst möglich wird, als die Geister-Erscheinung dem offiziellen Wirklichkeitsbegriff widerspricht, so scheint immerhin die Schauergeschichte bereits mit eigener Tradition in der Antike schon möglich gewesen sein. Vielleicht in dem Moment, als der Glaube an Vampire, Hexen und anderen Zauber obsolet geworden ist, Zweifel auf jeden Fall an der Tatsächlichkeit von Werwölfen sind uns mit Plinius in seiner *Naturalis historia* überliefert (8,34): *Homines in lupos verti rursusque restitui sibi falsum esse confidenter existimare debemus aut credere omnia, quae fabulosa tot saeculis comperimus* («Dass sich Menschen in Wölfe verwandeln und wieder zurück, dürfen wir getrost als falsch ansehen, oder wir müssen alles glauben, was wir an Märchen seit so vielen Jahrhunderten gehört haben»).

Ordnung zu schaffen bezüglich Lebendigem und Totem und verweigern damit die Sinnstiftung des Phantasiebildes der menschlichen Allmacht. Das Begehren, die Verwaltung der Macht über Leben und Tod in die Hand nehmen zu können, bleibt unerfüllt. Das Versagen hat bei den betroffenen Figuren Ekel und Wahnsinn zur Folge. Nikeros' Reaktion sind Ekelgefühle, der tapfere Soldat muss mit seinem Verstand und schliesslich sogar mit seinem Leben bezahlen. Ekel und Wahnsinn kommunizieren auf der unmittelbar körperlichen Ebene die Subversion der Sinnstiftung des ‚Überlebens‘, wie sie einerseits Enkolp mit seiner Erinnerungskultur an Odysseus aktualisieren möchte, und gegen die Trimalchio andererseits seine Inszenierungen nach einem Konzept der Ambivalenz im Rahmen der *Cena* vorführt.

Die von Trimalchio angeregte Erzählrunde, in der auch er selbst etwas zum Thema des Unheimlichen beiträgt, erweist sich aus der Perspektive der Theorie der phantastischen Literatur als alles andere als ein «plumpes Wahngemälde», das «den niedrigen Bildungsgrad Trimalchios und seiner Gäste»⁹⁹ beleuchtet. Diese beiden Schauergeschichten sind nach allen Regeln der Kunst erzählte Schauergeschichten, die sich in das Thema der Ambivalenz von Trimalchios *Cena* einschreiben.

4.4 Fazit: Kulturzeichenproblematik und die Frage nach Trimalchios Lebenssinn

Aus dem Überblick über die Symbolisierungsebenen im ganzen Werk ist eine Konstellation wahrnehmbar, die sich um die Frage der Sinnstiftung dreht. Prominent ist im Hintergrund mit Odysseus die Sinnstiftung des ‚Überlebens‘ sichtbar. Trimalchios Speisekreationen hingegen inszenieren Vergänglichkeit und Sterblichkeit als Prozess von Verwandlungen und verschiedenen Erscheinungsformen. Seine Sprachwitze umspielen die Uneigentlichkeit und Unentscheidbarkeit der Sprache. Die während der *Cena* erzählten Schauergeschichten, deren Wiedergänger nicht zu Tode kommen, funktionieren nach der Kategorie des Unheimlichen, die sich im Wesentlichen als Konzept der Ambivalenz und Uneindeutigkeit beschreiben lässt. Trimalchios Inszenierungen umspielen bedeutungshaft ein Prinzip der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit, der Verausgabung und Vergeudung. Er setzt sich bzw. seinen Koch deutlich als Künstler in Szene und begründet mit seinen Speisen ein neues Zeichensystem, das der logozentrischen Tradition diametral entgegensteht. Die Besonderheit der *Cena* bei Trimalchio besteht aus dieser Sicht darin, dass Petron aus der literarischen Tradition des Symposions heraus, die gleichzeitig als Gesprächsrunde von Gebildeten paradigmatisch die logozentrische Kultur vertritt, eine Kulturzeichenproblematik entwickelt.

⁹⁹ M. Schuster (1930) S. 165f.

G. Neumann stellt in seinen Arbeiten als Beispiele dieses auch von Trimalchio in Anschlag gebrachten Konzepts der Vergeudung und Vergänglichkeit vor allem zwei Werke aus der neueren Literatur vor: neben Tania Blixens *Babettes Gastmahl*¹⁰⁰ auch Kafkas *Hungerkünstler*¹⁰¹: Beide Texte können als Künstlernovellen gelesen werden, die aus der Essens-thematik heraus die Frage nach einer anderen kulturellen Sinnstiftung als der des entkörperlichten Leibes entwickeln. «Das Motiv des Essens, als ‚Bewahrheitung‘ des stummen Körpers spielt», so G. Neumann, «in dieser Literaturtradition eben jene Schlüsselrolle, die das Motiv des Sprechens, als eine ‚Bewahrheitung‘ der Idee, in der anderen, kanonischen spielt.»¹⁰² Trimalchios *Cena* gehört in diesen Zusammenhang von Essenstexten, die sich kritisch mit der abendländischen Tradition der Organisationskraft der Idee im Medium der Sprache auseinandersetzen. Der Thematik des Essens als ‚Bewahrheitung‘ des Körpers auf der einen Seite und dem Motiv des Sprechens als ‚Bewahrheitung‘ einer Idee auf der anderen Seite entsprechen zwei verschiedene Kunst-Theorien: «die alte, der Schrift zugeordnete[n] Memoria-Theorie, die literarische Sinnstiftung als Weckung der Erinnerung, als Anzapfen des Archivs der fixierten Dokumente, als Überdauern des Textes in den niedergelegten Zeichen denkt» auf der einen Seite. «Dem gegenüber steht eine zweite, gewissermassen subversive, dem Verstummen, dem mystischen Körperaugenblick zugeordnete Theorie der Kunst, die sich auf das Aroma und dessen augenblickshafte Vergeudung konzentriert...».¹⁰³ Die erste Auffassung von kultureller Sinnstiftung ist in der Figur des impotenten Enkolp vergegenwärtigt, der jedoch an der Weckung der Erinnerung an die odysseische Geschlechterordnung scheitert. Das Aroma-Konzept ist in der Figur Trimalchios verkörpert. Seine Speise-Inszenierungen erweisen sich als Kunstprodukte, die sich durch einmaligen Geschmack und Vergänglichkeit auszeichnen. Das Prinzip der Vergänglichkeit und Veränderlichkeit ist als Konzept der Ambivalenz auch in seinen Sprachwitzen und den Schauergeschichten sichtbar. G.B. Conte hat das Bild der Figur Trimalchios als eines ungebildeten dümmlichen ‚Neureichen‘, über den sich seine Gäste, zumal die *scholastici* Enkolp, Giton und Agamemnon lustig machen, hinterfragt und deutlich revidiert. Für G.B. Conte sind die *scholastici*, die ekelerfüllt flüchten, die ‚Unverständigen‘,

¹⁰⁰ Tania Blixen, *Babettes Fest*. Übertragen von W.E. Süskind, Zürich 2003 [1950]. Eine frühere Übersetzung von *Babette's Feast* trug den Titel ‚Babettes Gastmahl‘, den G. Neumann weiterführt. Für die Analyse dieses Textes sowie der dänisch-französischen Verfilmung von Gabriel Axel vgl. G. Neumann (1993a) und (1993b). Für Verweise auf weitere Texte in dieser Tradition vgl. den Aufsatz von G. Neumann, ‚Jede Nahrung ist ein Symbol‘. Umriss einer Kulturwissenschaft, in: A. Wierlacher/G. Neumann/H.J. Teuteberg (Hrsg.), *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, Berlin 1993, S. 385-444.

¹⁰¹ Franz Kafka, *Ein Hungerkünstler*, z.B. in: *Das Urteil und andere Erzählungen*, Frankfurt/M 2001 [= Fischer Taschenbuch Bd. 19], S. 167-181. Dazu G. Neumann, *Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas*, *Archiv für Kulturgeschichte* 66 (1984) S. 347-388.

¹⁰² G. Neumann (1982) S. 187.

¹⁰³ G. Neumann (1993a) S. 308.

und zwar insofern, als sie den kulinarischen Code nicht verstehen: Trimalchio ist «the real victor of the *Cena*»¹⁰⁴. Nimmt man allerdings Trimalchio als Künstler ernst und liest seine Inszenierungen gegen den «moralischen Pakt», der ein blosses Unterhaltungsprogramm nahelegt, so ergibt sich ein noch differenzierteres Bild der Trimalchiofigur: Als Kochkünstler und Sprachzauberer mutet er seinen Gästen eine Infragestellung der traditionellen Kultur zu, die auf dem Zeichensystem der Sprache beruht und deren Sinnstiftung auf Verewigung, Unsterblichkeit und Erinnerung abzielt. Dagegen bringt Trimalchio ein anderes Zeichensystem in Anschlag, dessen Prinzip der Verausgabung Sinn als sinnlichen Geschmack stiftet und der logozentrischen Tradition der Sublimierung die Wahrheit des Körpers entgegenstellt.

Mit dem anspruchsvollen und — für Enkolp offensichtlich schwerverdaulichen — Unterhaltungsprogramm korrespondiert auch der von Trimalchio vorgelebte Lebenssinn nach dem ‚Aroma‘-Konzept. Denn eng verbunden mit der Thematik der kulturellen Sinnstiftung, die mit der *Cena* bei Trimalchio auf der Metaebene der literarischen Inszenierung behandelt wird, werden auch zwei diametral verschiedene Auffassungen von Leben zur Diskussion gestellt: Lebenssinn als Geschmack am ‚Aroma‘ auf der einen Seite, Lebenssinn als Summation und Archivierung auf der anderen Seite. Mit den Worten G. Neumanns entsteht das Lebenssinn-Konzept ‚Aroma‘ «im Zeichen sich vergeudender Körpererfahrung, des Insistierens auf der sinnlichen Präsenz, die gleichsam zum Selbstverzehr, dem Verlöschen der Zeichen in der Verschwendung führt»¹⁰⁵. Trimalchios Inszenierungen, die Bedeutungszusammenhänge von Vergänglichkeit, Körperlichkeit und Sinnlichkeit zur Anschauung bringen, entsprechen seinem deutlich vorgeführten Lebenssinn der Verausgabung und Vergeudung. Trimalchio figuriert als neureicher Protz, der keine Gelegenheit auslässt, seinen Reichtum zur Schau zu stellen, zu vergeuden und somit zu geniessen.¹⁰⁶ Neben der üppigen Vielfalt an Speisen, die er seinen Gästen anbietet, gibt es eine Vielzahl von expliziten Hinweisen auf seinen verschwen-

¹⁰⁴ G.B. Conte (1996) S.124 und 125: «Trimalchio is not Nasidienus, if only because Encolpius and his companions are not comparable to Maecenas' set. The *scholastici* of the *Satyricon* deceived themselves in thinking they could make fun of the hosts and his companions.... But this illusion does not last long.» Ähnlich auch schon W. Arrowsmith (1966) S. 320: « But he [Petron, A.M.] is also telling us, I think, of the failure of a Mandarin culture to diffuse itself, to make itself available. And his point is as much the snobbery and parasitism of the educated as the vulgarity of the freedman.»

¹⁰⁵ G. Neumann (1993a) S. 308.

¹⁰⁶ Diese Einschätzung wird ziemlich einhellig vertreten: P.G. Walsh (1970) S. 114: «These characteristics merge into a rounded portrayal of the ignorant and vulgar buffon who is also the arrogant master (Trimalchio means ‚the lord *par excellence*’); Ähnliches impliziert E. Courtney (2001) S. 115, wenn er schreibt, dass Trimalchio nicht nur eine surreale Figur darstelle; Petronius verfolge eine Darstellung des Trimalchio als Vertreter einer «certain stratum in society with a soulless outlook», die «simply social reality» sei. Für G.B. Conte (1996) S. 180 definiert sich Trimalchios Identität und funktioniert seine Selbstvergewisserung über den Code von Vermögen, Reichtum und Essen, ein Code der im Gegensatz zum literarischen Code der *scholastici* steht und — soweit ich sehe — für Conte keine (anerkannte) kulturelle Ausdrucksform darstellt: «Without money and the great surfeit of food, Trimalchio and the freedman would be nothing, ...»

derischen Lebensstil, den er sich leisten kann. Auf Enkolps Frage bringt es sein Tischnachbar auf den Punkt: Trimalchio hat alles, was sein Herz begehrt (38,5f.: *tanta est animi beatitudo*): Lebenssinn als Erfüllung aller materiellen Wünsche. Sinnlicher Genuss als Lebenssinn oder «Ziel» schreibt auch S. Döpp der Figur Trimalchios zu: «... Trimalchio [setzt] erhebliche Geldmittel und vor allem grosse Energie ein, um sein Ziel, den raffinierten Genuss, zu erreichen.»¹⁰⁷ Trimalchio kann sich alle materiellen Wünsche erfüllen, sei es attischer Honig, Champignonsamen aus Indien oder die beste Wollqualität für seine Textilien (38). Trimalchios Genusspotenzial deckt nicht nur den Gaumengeschmack ab,¹⁰⁸ er kostet seinen Luxus auf sämtlichen sinnlichen Erfahrungsebenen aus. Bereits in der ersten Begegnung ist Trimalchio knapp, aber exemplarisch für die ganze *Cena* von Enkolp in der Erinnerung beschrieben als ein Mann, der auf alle Sinne bedacht ist. Er umgibt sich mit kräftigen Farben gemischt mit edlem Glanz von Silber und Gold. Trimalchio verrät damit eine Liebe zu visuellen Reizen, die zumindest bei Enkolp durchaus Befremden auslöst, zumal er nicht ohne Staunen (27,4: *cum miraremur lautitias*) detailliert die Farben schildert: Trimalchio trägt eine rote Tunika (27,1: *tunica vestitum russea*) und spielt mit grünen Bällen (27,2: *pila prasina exercebatur*). Nach dem Ballspiel lässt sich Trimalchio in einen scharlachroten Mantel hüllen (28,4: *involutus coccinea gausapa*). Beim Eingang werden die Gäste von einem Portier empfangen, der sich ebenfalls in rot und grün gekleidet präsentiert (28,8: *ostiarius prasinatus, cerasino succinctus cingulo*). Die silberne Schüssel, die er in den Händen hält, sowie der goldene Vogelkäfig, in dem eine scheckige Elster sitzt, ergänzen die Farben Rot und Grün. Geruchs- und Hörsinn werden bei Trimalchio ebenfalls berücksichtigt. Die Baderäume verlassend, lässt sich Trimalchio üppig parfümieren (28,2: *unguento perfusus*), Musik begleitet ihn von den Baderäumen ins Haus zurück (28,5: *cum minimis symphonicus tibiis accessit*). Für die haptischen Annehmlichkeiten sorgen speziell weiche Wolldecken (28,2: *palliis ex lana mollissima factis*), mit denen er sich abreiben lässt. In dieser Szenerie der ersten Begegnung wird Trimalchio als äusserst sinnlich orientierter Mann dargestellt, der seine Umwelt bewusst im Hinblick auf visuelle, geruchliche, klangliche und haptische Reize gestaltet, so lächerlich er auch auf Enkolp und damit auf die Leser wirken mag.¹⁰⁹ Lebenssinn erweist sich für Trimalchio, so zeigen diese Szenen, als maximale Intensivierung der sinnlichen Erfahrung von Welt.

¹⁰⁷ S. Döpp (1991) S. 155. Ähnlich R. Herzog (1989) S. 138: «Das Sarg-Haus Trimalchios umschliesst eine Zwangsgemeinschaft, mit welcher der Hausherr seinen Tod als Fest zu antizipieren sucht. Diese Antizipation bedeutet ein *gesteigertes, sinnvolles, perfektes und überschaubares Stück Leben*»

¹⁰⁸ So auch J. Bodel (1994) S. 237, allerdings ohne weiteren Ausführungen: «For Trimalchio the joys of life revolve around physical pleasures, particularly (though not exclusively) those of the table...»

¹⁰⁹ P.G. Walsh (1968) S. 114: «In this descriptive sequence there is a brief prefiguration of the host's more risible characteristics.»

Gebunden bleibt die zur Disposition gestellte Frage nach Lebenssinn einerseits und nach Sinnstiftung andererseits an die Kernvorstellung kultureller Anstrengungen, wie sie im odysseischen Mythos entworfen wird. Als Held, der Abenteuer um Abenteuer besteht, verkörpert Odysseus Lebenssinn nach dem Summationskonzept. Es ist gewiss kein Zufall, dass Enkolp im Angesicht des toten Lichas dieses Lebenssinnkonzept der Summation zur Geltung bringt, wenn er zusammenrechnend bilanziert, dass überall Schiffbruch sei (115,16: *si bene calculum ponas...*; wenn man eine genaue Berechnung macht...). Für Enkolp bedeutet Lebenssinn dem Beispiel des Odysseus folgend, Plus und Minus einander gegenüberzustellen und zu summieren. Als Bezugspunkt kultureller Sinnstiftung sind in der *Odyssee* der Körper, die Natur und die Weiblichkeit deutlich. Im «Odysseus-Exkurs» haben M. Horkheimer und Th.W. Adorno auf dieses ästhetische Prinzip einer Verklärung der Körperlichkeit auf der symbolischen Ebene hingewiesen. Odysseus Macht über den eigenen Körper steht stellvertretend für die Idee eines Zivilisationsprozesses, der als Unterwerfung und Überwindung der Natur phantasiert wird.¹¹⁰

Neben der ästhetischen Sublimierung von Körperlichkeit kann mit G. Neumann als anderes historisches Modell, das verklärend und sublimierend funktioniert, das medizinische Prinzip genannt werden.¹¹¹ Gemeint ist damit das verklärende Prinzip «der Sanierung des Körpers durch den Geist»¹¹², wie es in der 10. Satire Juvenals exemplarisch formuliert ist (336): *orandum est ut sit mens sana in corpore sano*¹¹³. Das medizinische Prinzip kommt auch während der *Cena* zur Sprache. Die Gäste wünschen sich gegenseitig *bonam mentem bonamque valetudinem* (61,1). Dieser Wunsch, der in äusserst knapper Form das medizinische Prinzip beinhaltet, verdeutlicht die Selbstverständlichkeit, mit der die kausale Hierarchie des Verhältnisses von Geist und Körper auch für die *Cena* vorausgesetzt ist.

Dem medizinischen Prinzip korrespondieren die Kategorien von Gesundheit und Krankheit, die Trimalchio deutlich verweigert. Die ausgiebigen Äusserungen Trimalchios zu seiner körperlichen Befindlichkeit sowie seine explizit formulierte Abneigung gegen Ärzte (56,3: *etiam si illos odi pessime*; «obwohl ich jene ganz und gar nicht leiden kann») lese ich in engem Zusammenhang zu diesem anderen Modell der Sublimierung des Körpers. Trimalchio beschreibt seine eigene körperliche Befindlichkeit nicht in der Differenz von Gesundheit und Krankheit. Innerhalb des Panoramas der Vergänglichkeit und des Todes wird der sterbliche

¹¹⁰ M. Horkheimer/Th.W. Adorno (2002) S. 50-87. Vgl. dazu auch oben Kap. 2.2.

¹¹¹ G. Neumann (1984) S. 372f.

¹¹² Ebd.

¹¹³ L. Friedländer (Hrsg.), D. Junii Juvenalis Saturarum Libri V. Mit erklärenden Anmerkungen, Leipzig 1895, Bd. 2, S. 487, bemerkt in der Fussnote zu dieser Stelle, dass es sich hier um ein «sehr gewöhnliches» Gebet handle. Eine ähnliche Bitte formuliert Horaz in *carm.* 1,31,17-19. Paradigmatisch fordert Seneca in *ep.* 10,4 zu diesem Gebet auf: «*roga bonam mentem, bonam valetudinem animi, deinde tunc corporis*».

Körper in seiner Unvollkommenheit von Trimalchio auch aus der Perspektive der Geburt charakterisiert. Er kommentiert die Beschaffenheit seines Körpers, der sich nicht stumm in den Hintergrund verdrängen lässt und sich immer wieder bemerkbar macht – Trimalchio berichtet in diesem Zusammenhang von Verdauungsproblemen –, mit den Worten, dass der Mensch *non solide natus* sei (47,4)¹¹⁴. Es sind die Öffnungen und Höhlungen, die in Trimalchios Verständnis den Körper mit und von Geburt an als Zeichen der Vergänglichkeit, nicht aber der Krankheit eigen sind. Als Trimalchio vom Klosett zurückkehrt, kommentiert er seine Verdauungsprobleme und das Verlangen seines Körpers nach Erleichterung folgendermassen (47,1ff.):

„ignoscite mihi“ inquit „amici, multis iam diebus venter mihi non respondit. nec medici se inveniunt. profuit mihi tamen malicorium et taeda ex aceto. spero tamen, iam veterem pudorem sibi imponit. alioquin circa stomachum mihi sonat, putes taurum. itaque si quis vestrum voluerit sua re causa facere, non est quod illum pudeatur. nemo nostrum solide natus est.“

«Entschuldigt bitte», sagte er, „schon viele Tage, macht mein Bauch nicht mit. Auch die Ärzte kennen sich nicht aus. Was mir trotzdem geholfen hat, war Apfelschale und Kienspan in Essig. Ich hoffe trotzdem, er macht sich endlich seinen alten Anstand zur Auflage. Sonst rumort mirs um den Magen herum, man denkt, ein Stier. Wenn also einer von euch sein Geschäft machen will, braucht er sich ja nicht zu genieren! Keiner von uns ist vollkommen geboren.“»

Trimalchio beschreibt hier einen Zustand, für den das traditionelle medizinische Vokabular sicherlich eine Fülle von Bezeichnungen hätte, so Trimalchio seinen Körper in diesen Kategorien fassen wollte. Er spricht jedoch in keiner Weise von einem körperlichen Defizit im Sinne einer Krankheit, im Sinne von Schmerz oder Unwohlsein, sondern gesteht ihm in seiner materiellen Beschaffenheit einen gewissen *rumor* zu, so unangenehm der auch in Gesellschaft sein mag. Die Ärzte sind ratlos, denn, wo keine Krankheit vorliegt, gibt es aus medizinischer Sicht auch keine Heilung, ein Schluss, der im Text nicht explizit formuliert wird, der sich aber aus Trimalchios Worten ergibt. In diesem Zusammenhang ist auch die Art und Weise, wie Trimalchio die Profession der Ärzte charakterisiert, interessant. Trimalchio

¹¹⁴ Eine wörtliche Übersetzung des adverbialen *solide* ist fast nicht möglich. Häufig wird deshalb adjektivisch übersetzt: «Keiner von uns ist mit Verschluss geboren», Übersetzung von K. Müller (1995); «We were none of us born quite solid», Translation by M. Haseltine (1987); «Personne d’entre nous n’est né taillé d’un bloc», trad. par O. Sers. Dabei geht allerdings eine wichtige Konnotation verloren, dass nämlich der Vorgang der Geburt selbst auf den ‚unvollkommenen‘ Körper mit Öffnungen und Höhlungen verweist. Trimalchio markiert an dieser Stelle deutlich Geburt und Tod als Anfangs- und Endpunkt des Körpers in seiner Vergänglichkeit.

räumt ein, dass er das Handwerk der Ärzte als äusserst schwer einschätze, und führt als Begründung an (56,2):

medicus, qui scit quid homunciones intra praecordia sua habeant et quando febris veniat...

«ein Arzt, weil er weiss, was die Menschenkinder inwendig hinter ihren Rippen haben und wann das Fieber kommt...»

Für Trimalchio ist nicht Heilung die Kunst der Ärzte, nicht Krankheit und Gesundheit ihr eigentlicher Gegenstand. Die wesentliche Charakteristik jener, die sich professionell mit dem Körper beschäftigen und dies traditionell im Definitionsmodell von Krankheit und Gesundheit tun, sieht Trimalchio darin, dass sie die materielle Beschaffenheit des Körpers, das, was hinter den Rippen liegt, genau kennen. Eigenwillig und nach einem traditionellen Verständnis von Medizin verdreht, hört sich auch Trimalchios zweite Begründung an, die er für seine Meinung anführt, die Ärzte hätten eines der schwersten Handwerksgeschäfte: Sie wissen nämlich, so Trimalchio, wann das Fieber kommt, nicht etwa, wie es zu vertreiben wäre. Krankheit, Gesundheit und Heilung sind keine inhaltlichen Bestimmungen, die Trimalchio gemäss den Arztberuf ausmachen. Der Arzt ist für Trimalchio der Kenner der substanziellen Zusammenhänge des Körpers. Und wenn nach einem medizinischen Prinzip, wie es auch während der *Cena* formuliert wird, ein gesunder Geist und ein gesunder Körper funktional zusammengehören, so propagiert Trimalchio die Vorstellung, dass schon Menschen zu Tode gekommen sind, weil sie der Flatulenz des Bauches keine Beachtung geschenkt hätten. Zwar spricht Trimalchio auch in diesem Zusammenhang in keiner Weise in den Kategorien von Gesundheit und Krankheit oder bringt die Dichotomie von Körper und Geist in Anschlag. Dennoch ist mit der Formulierung, die den Weg der Flatulenz vom Bauch ins Gehirn beschreibt, eine Geschichte des Sterbens gefasst, die die kausalen Zusammenhänge von geistiger und körperlicher Gesundheit umkehrt. Wenn nach dem medizinischen Verklärungsprinzip ein gesunder Geist gleichsam einem gesunden Körper vorsteht, der seinerseits als Zeichen eines gesunden Geistes figuriert, so kann Trimalchio gemäss der Kopf bzw. das Gehirn durchaus existenziellen Schaden vom Bauch her nehmen (47,6f.):

,credite mihi, anathymiasis in cerebrum it et in toto corpore fluctum facit. multos scio sic periisse, dum nolunt sibi verum dicere.'

«Glaubt mir, die Flatulenz geht ins Gehirn und macht im ganzen Körper Rumor. Ich weiss von vielen, die so umgekommen sind, indem dass sie sich nicht zur Wahrheit bekennen wollten.»

Mit der Figur Trimalchios wird ein Körperkonzept entworfen, das der Sublimierung und Verklärung von Körperlichkeit entgegensteht. Sowohl das medizinische Prinzip, in dessen Zentrum die Hierarchie von Geist und Körper steht, als auch das ästhetische Prinzip der Sublimierung von Körper und Körperlichkeit wird verweigert. Begründet wird damit eine Kunstauffassung, die sich den Kulturbedingungen der Verklärung und Sublimierung widersetzt. Als ‚Gegenkultur‘ stellt Trimalchio mit seinen Speisekreationen eine Inszenierung von Zeichen vor, die sich nicht vom Körper lösen. Als Zeichen für Vergänglichkeit und Sterblichkeit sind Trimalchios Speisekreationen auch insofern als ‚Gegenkultur‘ lesbar, als sie die mit den Sublimierungsprozessen intendierten Phantasien von Allmacht und ‚Überleben‘ verneinen. Trimalchios Inszenierungen zielen bedeutungshaft auf eine Anerkennung der Sterblichkeit und damit der ‚Unvollkommenheit‘ des Menschen. Als ‚unvollkommen‘ beschreibt Trimalchio dementsprechend auch die menschliche Körperlichkeit: Der (menschliche) Körper ist mit seinen Höhlungen und Öffnungen weder makellos noch für die Ewigkeit gemacht.

Aus einer solchen Lektüre der *Cena* ergibt sich auch ein ganz bestimmter Bedeutungszusammenhang für Trimalchios vorgezogene Leichenfeier. Dem materialistischen Körper-Konzept entsprechend wird für den Sinn des Lebens der Tod zum zentralen Referenzpunkt. Trimalchios künstlerische Objektivationen von Todesbildern¹¹⁵ bringen eine materialistische Todesauffassung der leiblichen Sterblichkeit zum Ausdruck. Einer solchen Auffassung korrespondiert Trimalchios Versuch, sich Lebenssinn als sinnlich-körperlichen Genuss zurechtzulegen. Denn indem Trimalchio den Tod als Ende der körperlichen Existenz begreift, erfährt er ihn auch als Ende von sinnlichen Freuden. Trimalchio schwelgt geradzu darin, den Tod und sorgloses Leben bedeutungshaft nebeneinander in Szene zu setzen. Die vorgezogene Leichenfeier bringt als Höhepunkt die Inszenierung dieses Lebenssinns am deutlichsten zum Ausdruck: Wo der Tod als existenzielles Phänomen ohne religiöse oder philosophische Verklärung und als Folge der Vergänglichkeit des Körpers anerkannt wird, erschliesst sich umso

¹¹⁵ Darunter zähle ich nicht nur die Speisekreationen, die ich besprochen habe. Zu nennen sind auch die Elster (28,9f.), die als Totenvogel die Gäste begrüsst, und eine Uhr, die im Speiseraum steht (26,9). Sie dient Trimalchio dazu, ihm mit jeder vergangenen Stunde immer wieder in Erinnerung zu rufen, wieviel Zeit er von seinem Leben noch übrig hat. Er weiss nämlich — wohl aus einer astrologischen Vorhersage —, dass ihm «noch dreissig Jahre, vier Monate und zwei Tage vom Leben bleiben» (77,2). Eine weitere künstlerische Objektivation des Todes stellt ein silbernes Skelett dar, das mehrfach über den Tisch geworfen wird, so dass es die verschiedensten Figuren bildet, eine Inszenierung, die Trimalchio mit einem spontan vorgetragenen Epigramm aus zwei Hexametern zum Thema der menschlichen Vergänglichkeit untermalt (34,8ff.). In diesen Zusammenhang gehört auch die Tatsache, dass Trimalchios Haus offenbar so angelegt ist, dass es in vielem an den Hades, wie er im 6. Buch der *Aeneis* geschildert ist, erinnert. Zu diesen Todesobjektivationen vgl. auch Ch. Stöcker (1969) S. 120ff., C. Saylor (1987), R. Herzog (1989), S. Döpp (1991), L. Magnani (1991), J. Bodel (1994), für eine kurze Zusammenfassung der verschiedenen Interpretationen der Todesmotive während der *Cena* des Trimalchio vgl. J. Bodel (1999), S. 44ff.

intensiver die Intensivierung von Sinnesgenüssen als Lebenssinn. Einen solchen Lebenssinn nehmen auch zwei Gäste Trimalchios explizit für sich in Anspruch. Der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit des Daseins setzt Dama als einzig sinnvollen Lebensinhalt den Gang direkt vom Bett ins Speisezimmer, dem Ort der geschmacklichen Genüsse, entgegen (41,10f.):

‚dies’ inquit ‚nihil est. dum versas te, nox fit. itaque nihil est melius quam de cubiculo recta in triclinium ire.’

«Ein Tag ist gleich Null’ sagte er. ‚Während man sich umdreht, ist es schon Nacht. Daher gibt es nichts Besseres, als direkt vom Bett ins Speisezimmer zu gehen.’»

Auch der Steinmetz Habinnas äussert ein solches Lebensmotto, wenn er, Trimalchios Aufforderung ein Bad zu nehmen Folge leistend, meint (72,4):

‚de una die duas facere, nihil malo’

«aus einem Tag zwei machen, nichts mag ich lieber’»

Das Bad als willkommene Abkühlung stellt neben dem Essen eine weitere Form des sinnlich-körperlichen Vergnügens dar. So äussert Trimalchio den Vorschlag eines vergnüglichen gemeinsamen Bades explizit auf dem Hintergrund der eigenen Sterblichkeit, die für ihn das Ende der Sinnenfreuden bedeutet (72,2f.: *‚ergo’ inquit ‚cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus? sic vos felices videam, coniciamus nos in balneum...’*; «Weil wir also wissen’, sagte er ‚dass wir sterben müssen, warum sollen wir nicht leben? Ich will euch vergnüglich sehen, stürzen wir uns also ins Bad...’»). Habinnas’ Worte entsprechen Trimalchios Einschätzung von Leben und Tod. Der Vergänglichkeit und Zeitlichkeit des körperlichen Daseins setzt auch er wie sein Gastgeber Trimalchio die Intensivierung des sinnlichen Genusses entgegen. Deshalb gelte es, so müssen seine Worte verstanden werden, aus einem Tag — was das Genusspotenzial betrifft — zwei zu machen.

Im Essritual des gemeinsamen Gastmahls verdichtet sich die Frage nach Lebenssinn und kultureller Sinnstiftung mittels eines Zeichensystems. Mit Trimalchios *Cena* ist die Tradition des Symposions als Ort der Rede aufgenommen, die bei Petron mit dem Thema des Essens fortgeschrieben wird. Während der *Cena* inszeniert Trimalchio Lebenssinn im Zeichen der Vergeudung und Verausgabung. Der Vorgang des gemeinsamen Essens wird bei Trimalchio auch mit der Frage nach der Kunst verknüpft: Es geht um die Rolle der Körperlichkeit und ‚Sinnlichkeit’ und um ihre Umsetzung und Gestaltung in Kunst und Kultur. Trimalchios alimentärer Code der reinen Materialität steht in trotzigem Widerspruch zur logozentrischen

Tradition der sprachlichen Sinnstiftung. Seine essbaren Kunstwerke zeichnen sich durch einmaligen Geschmack und Vergänglichkeit aus.

Die Zunge ist das Organ der Rede und der sprachlichen Sinnstiftung ebenso wie das Organ des sinnlichen Geschmacks an den Speisen. Sie steht damit als Schaltstelle zwischen Körper und Zeichen, zwischen sinnlichem Geschmack und sprachlicher Sinnstiftung, zwischen Bauch und Gehirn. Die Zunge gehört als Wahrnehmungsorgan und Sprachorgan sowohl der Ebene der reinen Körperlichkeit als auch der Ebene der Sublimierung an; an beiden partizipiert der Mensch. Denn als Geschmacksorgan ist sie das Zentrum einer Kultur der Körperlichkeit, wie sie Trimalchio mit seinen Speisen vorführt. Als Redeorgan ist sie aber auch Ausgangspunkt einer Kultur der Sublimierung, wie sie Enkolp vergeblich für sich in Anspruch nehmen wollte. Nicht weniger glücklos gestaltet sich auch seine Begegnung mit der Kultur der reinen Körperlichkeit bei Trimalchio. Verständnislos und ekelerfüllt verlässt er das Haus Trimalchios. In den Erlebnissen Enkolps ist somit die problematische Frage, welche Rolle der ‚Sinnlichkeit‘ und ihrer Gestaltung im Vorgang der Sublimation in der menschlichen Kultur zukommen könnte, zur Anschauung gebracht. Der Text stellt diese Zusammenhänge zurückhaltend dar, deutlicher werden sie mit Eumolp in Kroton aufgenommen: Das Motiv der Zunge wird dort mit der Figur Philomelas einerseits und Eumolps Anthropophagieangebot andererseits deutlich als Organ der Zeichenbildung und des sinnlichen Geschmacks aufgegriffen.

Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb ihn, o so sehr,
Dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin!
Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sieh her: als *ich* an deinem Halse hing,
Hab ichs wahrhaftig Wort für Wort getan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.

(Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, 1991-1999)

5 Eumolps implizites Programm der kulturellen Sinnstiftung als Diät sowie der Autonomie des schöpferischen Akts der Inspiration

Der Dichter Eumolp tritt mehrfach als Erzähler (vor allem von zwei Novellen und zwei längeren Gedichten) ebenso wie als direkt in die Geschehnisse Involvierter in Erscheinung. Als Dichter (von Versen) ist Eumolp in den *Satyrica* wenig Erfolg beschieden, Aufmerksamkeit ist ihm zwar sicher, das Urteil aber vernichtend. So wird seine Interpretation eines Bildes, das den Fall Trojas darstellt, die *Troiae Halosis*, von anwesenden Besuchern in der Bildergalerie mit Missbilligung quittiert. Eumolp wird vertrieben (90,1: *lapides in Eumolpum recitantem miserunt*; sie warfen Steine nach dem deklamierenden Eumolp). Auch das wissenschaftliche Interesse richtet sich vor allem auf die zwei längeren Gedichte innerhalb der *Satyrica*, die *Troiae Halosis* (89) und das *Bellum Civile* (119-124). Diskutiert wurden für die Figur Eumolps in diesem Zusammenhang zwei Fragen: Erstens, wie die Qualität seiner Gedichte einzuschätzen sei (auf dem Hintergrund und im Vergleich mit Lukans *Pharsalia* bzw. im Kontext von Senecas Tragödien),¹ und zweitens, inwieweit mit Eumolp auf einer Metaebene Bedeutung und Rolle von Kunst und Literatur in neronischer Zeit reflektiert sei. In der älteren Forschung wurde vor allem die Meinung vertreten, dass Petron mit dem *Bellum Civile* die *Pharsalia* Lukans kritisiere und mit der *Troiae Halosis* den typischen Botenbericht, wie er in Senecas Tragödien vorkommt, paradiere.² Später differenzierte man diese These insofern, als man die Figur Eumolps als Autor dieser Gedichte ins Zent-

¹ Reichhaltig dazu vor allem die ältere Forschung. Für einen Überblick vgl. z.B. R. Beck (1979). Kurz und übersichtlich dargestellt sind die verschiedenen Standpunkte zum *Bellum Civile* auch bei E. Courtney (2001) S. 184-189, leider allerdings häufig ohne explizite bibliographische Verweise, zur *Troiae Halosis* vgl. dens. S. 140-143.

² Vgl. dazu z.B. J.P. Sullivan (1968) S. 168ff. Besonders in der Wiedereinführung eines Götterapparates sieht Sullivan die kritische Auseinandersetzung mit Lukans *Bellum Civile*. Die Versform insgesamt sowie die vielen Wortwiederholungen jeweils am Ende einer Verszeile erlauben es, die *Troiae Halosis* als «general imitation and parody of Seneca's tragic style» (S. 188) zu lesen.

rum rückte.³ Die mittelmässigen Gedichte Eumolps⁴ wurden nunmehr so interpretiert, dass man sie als kritische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur verstand.⁵ C. Connors hat die Frage der Qualität von Eumolps Gedichten zu Recht insofern problematisiert, als mit der Fragestellung des intertextuellen Bezugs häufig implizit auf ganz bestimmte Einschätzungen und Interpretationen, zumal von Lukans *Bellum Civile*, Bezug genommen werde, was fragwürdig sei. Sie liest die beiden Gedichte Eumolps eng im Kontext der *Satyrical*. Dabei versteht sie Eumolp als «figure of metaliterary dimensions»⁶, die den Zustand der zeitgenössischen Produktion von Literatur zur Anschauung bringe, so wie Demodocus, der Dichter in der *Odyssee*, die selbstbewusste Rolle des Dichters in der homerischen Gesellschaft spiegle: Eumolp verkörpert so verstanden die mangelnde Anerkennung von Kunst und Literatur in der Gesellschaft, seine ‚wahnsinnigen‘ und unfertigen Kompositionen werden zum Zeichen der Krise der zeitgenössischen Literatur.⁷

Anders fällt das Urteil über Eumolps Qualitäten als Geschichten-Erzähler aus. Sowohl die Reaktion Enkolps auf seinen Bericht vom «Epheben von Pergamon» (85-87) als auch der Zuhörerrunde auf dem Schiff von Lichas auf die Erzählung von der «Witwe von Ephesus» (111-112) sind positiv. Enkolp sieht in dem ihm bis anhin unbekannten Eumolp nach dessen Ausführungen über den «Epheben von Pergamon» einen «erfahrenen Mann» (88,1: *consulere prudentiorem coepi*). So verschieden auch die Reaktionen auf die «Witwe von Ephesus» sind (113: die Matrosen lachen, Tryphaena errötet, Lichas hingegen äussert sich entrüstet), so erreicht Eumolp mit dieser Erzählung offensichtlich doch sein erklärtes Ziel, nämlich Eintracht und Fröhlichkeit zu erhalten (111,1). Anders als seinen Gedichten wurden Eumolps Erzählungen auch in der Forschung mehr dichterischer Esprit und sprachliche Eleganz attestiert: «Eumolpus' stories are effective not only because they express their author's experience and his real outlook on life

³ P.G. Walsh, (1970) S. 95: «Everything that Eumolpus declaims must be interpreted within this comic and scathing characterisation.» Ebenso F.J. Zeitlin, *Romanus Petronius. A Study of the Troiae Halosis and the Bellum Civile*, Latomus 30 (1971) S. 56-82, bes. S. 81; auch R. Beck (1979) S. 240 mit weiteren bibliographischen Angaben.

⁴ Gemäss P.G. Walsh (1970) S. 48 ist die *Troiae Halosis* nicht als «serious composition», sondern als «mediocre impromptu» einzuschätzen. Er versteht Eumolp als «conservative theorist of mediocre talent» (S. 50), dessen *Bellum Civile* das Thema des Bürgerkrieges «in a traditionalist manner» abhandle, wobei der monotone Stil seiner Verskunst den Stil jener Dichter wiederhole, die Eumolp selbst verurteile (S. 50). E. Courtney (2001) S. 141f. betont die Charakterisierung Eumolps als eines inspirationslosen sowie verstechnisch ungebildeten Dichters, eine Charakterisierung, die E. Courtney einer unmittelbaren Einschätzung von Petrons Dichtkunst vorzieht.

⁵ P.G. Walsh (1970) S. 50: «In these two poems, then, the chief purpose is derisive parody of the poetic styles of Seneca and Lucan, who represent the facile versifiers of the age.»

⁶ C. Connors (1998) S. 144.

⁷ Ebd. Wahnsinn und existenzielle Krise des Künstlers zeigt exemplarisch die Szene nach dem Schiffbruch, als Enkolp den nach Inspiration suchenden Eumolp gegen seinen Willen an Land und damit in Sicherheit bringen muss (115,4): *At ille interpellatus excaudit et 'sinite me' inquit 'sententiam explere; laborat carmen in fine'. inicio ego phrenetico manum iubeoque Gitona accedere et in terram trahere poetam mugientem* (Er aber erzürnt ob dieser Störung und fährt uns an 'Lasst mich den Satz fertig machen, der Schluss des Gedichtes ist noch schwach'. Ich aber packe den Verrückten und rufe Giton herbei, um den Dichter, der brüllend protestiert, an Land zu bringen.)

but also because in structure and language they are subtly and economically crafted to bring out the desired point and purpose.»⁸ M. Vielberg charakterisiert Eumolp als «zeitgemäss-unzeitgemässen Helden»: Mit der Imitation der zeitgenössisch-unzeitgemässen Poesie Lucans und Senecas vergrault Eumolp sein fiktives Publikum, mit der Einfachheit und Eleganz seiner zeitgemässen Prosa begeistere er jedoch seine fiktiven Hörer sowie seine realen Leser.⁹ Diese Dichotomie von zeitgemäss-unzeitgemäss findet M. Vielberg gemäss eine Entsprechung in der Charakterisierung der Figur Eumolps, der einerseits zeitgemäss «als antibürgerlicher Underdog, vital, gewitzt, als Mime von hohen Graden und von skurrilen Einfällen überströmender Tagedieb, der in der Halbwelt verkehrt, bisexuell, ...dem dekadenten Treiben der Freigelassenen und der Welt der fahrenden Scholaren verhaftet»¹⁰ erscheint. Andererseits trage er als «intellektueller laudator temporis acti, der in seiner Kulturkritik ein archaisches Arbeitsethos aus der glorreichen Frühzeit Athens hochhält»¹¹, Züge eines unzeitgemässen Helden. Mit den genannten widersprüchlichen Charaktereigenschaften, aufgrund derer M. Vielberg Eumolp als zeitgemäss-unzeitgemässen Helden beschreibt, wird auch eine Leib-Geist-Differenz zum Ausdruck gebracht: Eumolp, sexuell umtriebig, verkörpert die physische Macht der reinen Körperlichkeit, als Dichterfigur hingegen und in seinen kulturkritischen Ausführungen repräsentiert er die intellektuelle Ebene der Sinnstiftung mittels Sprache. Mit der Künstler-Figur Eumolps ist die Thematik der Sinnstiftung zwischen reiner Körperlichkeit und sprachlicher Sublimierung aufgenommen. Diese Thematik wird mit den Erlebnissen Enkolps zur Disposition gestellt, mit der Figur Trimalchios findet während der *Cena* eine Inszenierung der Sinnstiftung der reinen Körperlichkeit statt, und mit dem Dichter Eumolp, so meine These, wird kulturelle Sinnstiftung an die Bedingung von ‚Diät‘ geknüpft.

Das Interesse der folgenden Ausführungen gilt dem Aufenthalt von Eumolp und seinen Begleitern in Kroton sowie im Besonderen der Erbschleicher-Thematik, die im Anthropophagieangebot Eumolps gipfelt. Deutungen dieser Szene sind nicht zuletzt aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands notorisch schwierig, und so können auch die folgenden Erwägungen nicht mehr als einen experimentellen Versuch darstellen, die bisher aufgezeigten thematischen Stränge auch in dieser Szene festzumachen.

⁸ R. Beck (1979) S. 250. Vgl. auch G. Schmeling (1991) S. 363: «Both the Widow of Ephesus story and the *ephebus* end with lightning quickness and not in the places the reader had expected.» E. Courtney (2001) S. 187: «As a raconteur Eumolpus is a success because then he is talking about 'real' life and his own experiences...» und S. 173 ist die künstlerische Qualität der «Witwe von Ephesus» für E. Courtney gar «beyond all praise».

⁹ M. Vielberg (1998) S. 43f.

¹⁰ M. Vielberg (1998) S. 42.

¹¹ Ebd.

Bevor die Reisegruppe um Eumolp nach der Havarie von Lichas' Schiff die Stadt Kroton betritt, wird sie von einem ausserhalb der Stadt lebenden Gutsverwalter auf die Besonderheit der Krotoner hingewiesen (116): Weder Bildung noch Moral würden in dieser Stadt gepflegt. Es gebe noch genau zwei Gruppen von Menschen in der Stadt: Jäger und Gejagte (116,7: *nam aut captantur aut captant*). Gemeint sind mit diesen metaphorischen Worten des Gutsverwalters Erbschleicher einerseits und zu beerbende, alte und alleinstehende Männer andererseits. Der Gutsverwalter schliesst die Beschreibung Krotons bzw. seine Charakterisierung der Krotoner, indem er die Stadt Kroton mit einem von der Pest heimgesuchten Gebiet vergleicht, in dem es nur Leichen gebe, die zerfetzt würden, und Raben, die sie zerfetzen (116,9: *nihil aliud est nisi cadavera quae lacerantur aut corvi qui lacerant*). Findig schlägt Eumolp vor, aus dieser Tatsache Profit zu schlagen, indem er sich als alleinstehender, älterer und vor allem reicher Mann ausbebe. Seinen Begleitern weist er die Rolle von Sklaven zu. Das Betrugsspiel funktioniert anfänglich problemlos. Während sich Enkolp als Sklave Polyaeus mit Kirke zu vergnügen sucht, findet Eumolp freundliche Aufnahme im Hause Philomelas. Nunmehr eine alte und verblühte Frau (140,1: *tum anus et floris extincti*), hatte sie früher ein regelrecht erbschleicherisches Geschäft unterhalten, indem sie sich an ältere Herren verkaufte (140,1: *multas saepe hereditates officio aetatis extorserat*). Dieses Geschäft führt sie nun mit ihren Kindern weiter, indem sie diese älteren Herren für deren etwaigen sexuellen Gelüste gegen die Aussicht auf Erbschaft überlässt (140,1f.: *filium filiamque ingerebat orbis senibus, et per hanc successionem artem suam perseverabat extendere*; sie vermittelte ihren Sohn und ihre Tochter alleinstehenden alten Herren und weitete mit dieser Nachfolge ihre Geschäftstätigkeit aus). Eumolp vergnügt sich mit der bildhübschen Tochter. Das Liebesspiel wird dabei so eingerichtet, dass er seine Lüge des lendenlahmen Alten (140,6: *et podagricum se esse lumborumque solutorum omnibus dixerat*; er behauptete reihum, dass er Gicht habe und lendenlahm sei) nicht durch übertriebene Aktivität entlarven muss, umgekehrt aber trotzdem nicht um sein Vergnügen gebracht wird: Eumolp konstruiert eine ‚Liebesmaschine‘ (140,11: *automata*), indem die Bestandteile (nämlich er und das Mädchen) die nötige Bewegung und Energie von aussen zugeführt bekommen: Der Diener Korax liefert, unter dem Bett liegend, den nötigen Antrieb, indem er Bett und Eumolp mit der Tochter Philomelas rhythmisch in Bewegung bringt. Eine Weile scheinen Eumolp und seine Gefährten ganz gut in Kroton zu leben. Als jedoch der Schwindel ruchbar wird, und die Erbschleicher ihre Freigebigkeit einzuschränken beginnen, fingiert Eumolp ein Testament (141,2ff.). Dieses sieht vor, dass nur derjenige Eumolp beerben kann, der vor aller Augen seine Leiche zerhacke, den Ekel überwinde und Teile der Leiche aufesse. Eumolp nimmt damit die vom Gutsverwalter zur Sprache gebrachte Metapher wörtlich und führt sie als Klausel in sein Testament ein. Nur von dem, der ihn zerhacke und aufesse (*captant*), lasse er sich beerben (*captantur*). Tatsächlich scheinen einige Erbwillinge nicht abgeneigt, diese Bedingungen zu

erfüllen. Aufgrund des fragmentarischen Überlieferungszustandes bleibt offen, wie dieser Schwindel ausgeht, wie und ob Eumolp und seine Gefährten Kroton wieder verlassen.

Eumolps Testament ist in der Forschung relativ wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Nicht zuletzt wegen des fragmentarischen Zustandes ist dieser Schluss der *Satyrice* in seiner im wahrsten Sinne des Wortes Unmenschlichkeit irritierend. V.A. Tracy diskutiert diese Episode im Vergleich mit anderen Zeugnissen, die die Praxis der Erbschleicherei seit der Zeit der römischen Republik belegen.¹² Für K. Sallmann kommt hier sogar ein «existentielle[r] Weltpessimismus»¹³ zum Ausdruck. Menschenfleisch werde hier zum «Symbol einer unseligen Nahrungsmittelkette einer Gesellschaft (Raben, Geier, Bären), die von ihrer gegenseitigen Ausbeutung lebt»¹⁴. Der «Schock», den diese Satire provoziere, gründe in der Erkenntnis «des Petron-Lesers *tua res agitur*», indem er zur Einsicht gezwungen werde, dass der Mensch «zum Bestehen des Lebenskampfes durch Lüge und Verstellung (Mimus), Rauben und Beraubtwerden (Verbrechen) verurteilt»¹⁵ sei. Für G.B. Conte ist das petronische Kroton gleichsam Höhepunkt der anti-mythischen Perspektive der *Satyrice*, indem Kroton, ehemals Aufenthaltsort und Stätte der Lehre eines weisen Vegetariers, des Pythagoras, und damit Symbol einer Gemeinschaft mit hohen Prinzipien der Gesundheit und Diätetik, zu einem Ort des Kannibalismus werde.¹⁶

Meine Analyse der Krotonszene zielt auf mögliche Bedeutungszusammenhänge, die sich auf die Körperthemen als kulturelle Bilder oder Phantasmen beziehen.¹⁷ Auf die Schwierigkeit der Interpretation möchte ich noch einmal hinweisen. Die Tatsache, dass die Krotonszene um Eumolp und Philomela äusserst bruchstückhaft auf uns gekommen ist, erschwert die Interpretation des ohnehin irritierenden Erzählplots mit der Thematik des Kannibalismus in hohem Masse. Diese Problematik bleibt auch für meine Fragestellung nach den kulturellen Bildern und Bedeutungszusammenhängen in den *Satyrice* insgesamt bestehen, die sich nicht in erster Linie dem Erzählplot widmet. Allerdings erscheint gerade im Kontext der gesamten *Satyrice* diese erhaltene Schlusszene mit Eumolp zentral. Mit der Figur des Dichters Eumolp werden die gleichsam im Hintergrund der Erzählungen von Enkolp sichtbar gewordenen Fragen nach der Kunst aufgenommen und situiert. Die literarischen Bilder, die mit der Anthropophagie zur Anschauung kommen, eröffnen Bezugspunkte zur Thematik der Körperlichkeit und künstlerischen Sinnproduktion, wie sie mit den Liebesabenteuern Enkolps und während der *Cena Trimalchios* implizit angesprochen ist. Die Thesen, die ich in den folgenden Ausführungen vorstelle, sollen

¹² V.A. Tracy (1980), wo sie auch eine Zusammenstellung dieses Motivs in der römischen Literatur gibt.

¹³ K. Sallmann (1999) S. 125.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ K. Sallmann (1999) S. 136.

¹⁶ G.B. Conte (1996) S. 139: «Here, as elsewhere in the *Satyricon*, nothing is left of the myths except bare names, the last residues of a paradoxical transformation...»

¹⁷ Vgl. dazu ausführlich das einleitende Kap. 1. Zum Begriff des Phantasmas vgl. Kap. 2.2, S. 29.

aufzeigen, inwieweit diese Schlusszene in Kroton thematisch eng, ja zentral, mit den übrigen Episoden der *Satyrice* verbunden lesbar ist.

Die Thematik der Anthropophagie ist seit jeher eng mit der Frage nach der historischen Realität des Kannibalismus verknüpft. William Arens hat in «The Man-Eating Myth»¹⁸ die historische Faktizität der Anthropophagie in Frage gestellt und den Kannibalismus als Topos von Verschwörungstheorien, Aggression und Ausgrenzung charakterisiert. Obwohl W. Arens nicht ausschliesst, dass es Kannibalismus gibt, schärft er das Bewusstsein für die Tatsache, dass der Vorwurf des Kannibalismus vor allem zum Zweck der Rechtfertigung von Hass und Geringschätzung anderer, fremder Kulturen instrumentalisiert wird. Die Diskussion um den Kannibalismus zwischen Faktizität und Rhetorizität blieb und bleibt jedoch kontinuierlich ein Thema.¹⁹ Als sicher könne einzig das Faktum der «Realität des Phantasmas des Kannibalismus»²⁰ konstatiert werden, so halten die Herausgeberinnen des Buchs «Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften» fest. Die Anthropophagie findet sich als Gegenstand des Phantasielebens in der literarischen Inszenierung immer wieder an die Thematik unterschiedlicher Differenzbestimmungen und Grenzsetzungen gekoppelt.

Denn die Anthropophagie bedeutet eine Überschreitung der Diätregel über den Genuss von Menschenfleisch. «Gerade weil das orale Aufnehmen, das Essen und Trinken, eine notwendige stete Überschreitung der Grenze zwischen dem Innen und dem Aussen, zwischen dem Eigenen und dem Anderen bedeutet, bedarf es der Sicherung durch kulturelle Regeln: Das darf ich in mich hineinnehmen, das muss ich aus mir heraushalten.»²¹ Mit der Problematisierung von Grenzsetzungen rücken in der literarischen Inszenierung der Anthropophagie die daran gekoppelten Differenzbestimmungen wie die von Kultur und Natur, Mensch und Tier, Zivilisation und Barbarei ins Zentrum des Interesses. Dabei spielen die Schaltstellen der Verwandlung von ‚Natur‘ in ‚Kultur‘ die Schlüsselrollen möglicher Bedeutungszusammenhänge. An meine Interpretation von Enkolps Impotenz sowie Trimalchios *Cena* anknüpfend, soll deshalb auch im Folgenden die Aufmerksamkeit jenen Knotenpunkten gelten, in denen sich ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ im Ess- bzw. Liebesakt aufs Innigste verbinden, in denen sich also ein unmittelbarer Sinn mit einem *anderen* Sinn verbindet. Im Rahmen dieser Frage, welcher *andere* Sinn, welche *anderen*

¹⁸ W. Arens, *The Man-Eating Myth. Anthropology and Anthropophagy*, Oxford 1979.

¹⁹ Vgl. dazu K. Guest (2001), vor allem das knappe, aber instruktive Vorwort von M. Kilgour; ebenso A. Keck/I. Kording/A. Prochaska (1999) und H. Röckelein (1996), die in ihren einleitenden Worten auf verschiedene Publikationen jüngerer Datums eingeht; ebenso D. Fuldas (2001) Einleitung mit einer Auswahlbibliographie; vgl. auch H. Peter-Röcher, *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*, München 1998; interessant ist auch die Dokumentation von Ch. W. Thomsens, *Menschenfresser in der Kunst und Literatur, in fernen Ländern, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Liedern, Epen und Romanen*, Wien 1983.

²⁰ A. Keck/I. Kording/A. Prochaska (1999) S. 7.

²¹ A. Keck/I. Kording/A. Prochaska (1999) S. 7.

Bedeutungen für das Thema der Anthropophagie in Petrons *Satyrica* sichtbar sind, werden verschiedene intertextuelle Bezüge deutlich, die für die fragmentarisch erhaltene Handlung in Kroton einen zu den *Satyrica* insgesamt kohärenten Sinn erkennbar machen. Als wichtigsten Referenzbezug für die Thematik der Anthropophagie im Rahmen der Krotonszenen sehe ich die Geschichte der Philomela, wie sie uns in Ovids *Metamorphosen* (6,424ff.) überliefert ist. Angelpunkt der Problematisierung von Differenzbestimmungen, die mit der Anthropophagie ins literarische Blickfeld rücken, ist das Motiv des Ekels. Der Ekel bewahrt uns davor, uns etwas einzuverleiben, was wir nicht wollen. Er bezeichnet damit als körperliches Phänomen die Grenzsetzung zwischen dem, was ich in mich hineinnehmen darf, und dem, was ich aus mir draussen lassen soll.²² Ziel der folgenden Lektüre ist es, die Knotenpunkte herauszukristallisieren, in der sich das körperliche Phänomen des Ekels, der Differenzierungsfähigkeit schafft, mit einer *anderen* Bedeutung auf der Metaebene des literarischen Textes verbindet.

5.1 Die Referenz von Ovids Philomela

Meine Lektüre der Erlebnisse Enkolps sowie der *Cena* bei Trimalchio stellte einen Zusammenhang in den Mittelpunkt des Interesses, der um die problematische Frage kreist, welche Rolle der Körperlichkeit und ihrer Gestaltung im Vorgang der Sublimation in der menschlichen Kultur zukommen könnte. Der Text stellt diesen Zusammenhang mit Enkolps Impotenz und der *Cena* zurückhaltend dar. Deutlicher allerdings wird dieser Zusammenhang mit Eumolp in Kroton sichtbar, obwohl der sehr fragmentarische Zustand dieser Szenen eine kohärente Lektüre erschwert. Eine enge inhaltliche Anknüpfung der Krotonszenen an Themen der *Satyrica* insgesamt ist immer wieder beobachtet worden. Die Frage nach der gesellschaftlichen Ordnung, nach sozialen Bindungen und Normen, das Thema des Todes und des Ekels sind in verdichteter Form dem Aufenthalt von Eumolp, Enkolp und Giton in Kroton eingeschrieben: «But at Croton all the themes of brutalization are gathered up with supreme horror in a apocalypse.»²³

Die fragmentarischen Krotonszenen, die die Figur Eumolps zum Mittelpunkt haben, führen, so meine These, als deutliche Referenz den Mythos von Philomela. Um eine *matrona... Philomela nomine* (140) gruppieren sich die Zusammenhänge des unmittelbaren Sinns mit einem *anderen* Sinn.²⁴ Dem Sinn nämlich von sexuellem Missbrauch, Anthropophagie und Sprache — Zusam-

²² Der Ekel hilft «die Grenze zwischen Innen und Aussen des Subjekts zu sichern», er bezeichnet die Differenz, «die uns körperlich davor bewahrt, das zu verschlingen, was wir nicht essen wollen». (R. Görling ‚Des einen Zahn im Schlund des anderen‘. Phantasie und Phantasma des Kannibalismus in Kleists *Penthesilea*, in: A. Keck/I. Kording/A. Prochaska (Hrsg.) (1999), S. 59)

²³ W. Arrowsmith (1966) S. 315f.

²⁴ Auch G.B. Conte (1996) S. 139 verweist auf die Figur Philomelas im Rahmen des mythischen Bezuges, beschränkt aber die Referenz auf die bloße Namensgebung: «nothing is left of the myths except bare names». A.

menhänge, wie sie auch von der feministischen Forschung für den in Ovids *Metamorphosen* 6,424ff. geschilderten Mythos von Philomela herausgearbeitet wurden.²⁵ In verschiedenen Studien, die sich dem Körperthema, der Wahrnehmung, Darstellung und Codierung des Körpers widmen, ist die Figur Philomelas prominent besprochen.²⁶ Die folgenden Ausführungen stützen sich neben den genannten auch auf Arbeiten, die sich mit dem Thema der Anthropophagie von anderen Primärtexten ausgehend beschäftigen; zu erwähnen sind hier vor allem Arbeiten zu Kleists *Penthesilea*.²⁷ Dieses Drama der Liebe zwischen der Amazonenkönigin Penthesilea und Achill umkreist die Differenz zwischen der Sprache der Liebe und der Phantasie des Kannibalismus, und mit dem tragischen Ausgang wird die Differenz zur Übereinstimmung gebracht. In dem Moment, als Penthesilea die Differenz zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung in ihrer Rede über die Liebe übergeht, zerfleischt und tötet sie den geliebten Achill. Der kannibalistische Akt, der den Einzug der Differenz von Innen und Aussen im Übertritt der Ekelgrenze bezeichnet, markiert gleichzeitig den Einzug der Differenz von wörtlicher und übertragener Bedeutung (vgl. dazu Penthesileas Worte im einleitenden Zitat S. 121).

Die Geschichte Philomelas ist lesbar als eine Geschichte der Subversion des gesprochenen Wortes durch ein anderes Signifikantenmaterial, durch die Schrift. Folgendes ist bei Ovid überliefert: Tereus, der König von Thrakien, findet Gefallen an Philomela, der Schwester seiner Frau Prokne. Anstatt sie als Besuch zu ihrer Schwester Prokne nach Thrakien zu geleiten, führt Tereus Philomela in eine abgelegene Hütte, wo er sie vergewaltigt (Ov. *Met.* 6,520ff.: *cum rex Pandione natam / in stabula alta trahit, silvis obscura vetustis, /... fassusque nefas et virginem et unam / vi superat.*). Philomela ruft vergeblich nach ihrem Vater, ihrer Schwester und vor allem nach den Göttern. Sie beschimpft und verurteilt Tereus, der mit ihr auch ihren Vater und ihre Schwester Prokne entehrte. Aus Zorn über diese Anklage ebenso wie aus Furcht schneidet Tereus Philomela kurzentschlossen die Zunge heraus, damit sie nichts mehr zu diesen Vorfällen sagen kann (556f: *comprehensam forcipe linguam / abstulit ense fero.*). Philomela jedoch webt in «weissen Stoff purpurne Zeichen» (577: *purpureasque notas filis intexuit albis*) als Botschaft für

Cameron (1970) S. 415f. sieht neben der Namensgebung in der Vergewaltigung von Philomelas Tochter eine enge Anknüpfung an Ovids Phillomela, konstatiert indessen keine weitergehende Bearbeitung dieses Mythos bei Petron: «She is clearly called Philomela to underline the theme of rape and violation... In the extant *Satyricon* there is no concentration on the Philomela theme, nor is there a transformation...» Anders V. Rimell (2002) S. 171: «Like Circe, Philomela's inauthenticity in the *Satyricon* is emphasised by the qualification *nomine*, which reminds us not only that all characters in the *Satyricon* are masked actors, but also that 'Philomela' is a powerful signifier, lugging a baggage of narratives from other texts.»

²⁵ H.Geyer-Ryan (1992). Für weitere bibliographische Angaben vgl. unten Anm. 31.

²⁶ Grundlegend für die vorliegende Arbeit ist C. Benthien (2001).

²⁷ Z.B. R. Göring, 'Des einen Zahn im Schlund des anderen'. Phantasie und Phantasma des Kannibalismus in Kleists *Penthesilea*, in: A. Keck/I. Kording/A. Prochaska (Hrsg.) (1999), S. 55-66. Ebenso B. Menke, Körper-Bild und -Zerfallung, *Staub*. Über Heinrich von Kleists *Penthesilea*, in: C. Öhlschläger/B. Wiens (Hrsg.) (1997), S. 122-156. Vgl. dazu auch G. Neumann (1982) und (1984); ebenso G. Neumann (1993).

ihre Schwester. Als Prokne auf diese Weise vom Schicksal ihrer Schwester erfährt, befreit sie ihre Schwester aus der Gefangenschaft. Die Rache der beiden Schwestern an Tereus jedoch ist masslos. Sie töten Tereus' gemeinsamen Sohn mit Prokne, Itys, zerstückeln und kochen ihn und setzen ihn dem Vater zum Essen vor (647). Ebenso wie Tereus zu Beginn der Geschichte Philomela gierig mit Blicken verschlang (478)²⁸, verschlingt er nun in einer Analogie sich selbst, «sein eigen Fleisch und Blut» (651: *vescitur inque suam sua viscera congerit alvum*). Als er nach seinem Sohn verlangt, antwortet ihm seine Frau Prokne hämisch: «Drinne hast du den, den du verlangst» (655: *intus habes, quem poscis*). Mit einem Schrei des Entsetzens versucht Tereus vergeblich, das Gegessene, seinen Sohn, wieder von sich zu geben. «Durch den vergeblichen Versuch, ihn aus sich herauszuwürgen, wird die Situation der Vergewaltigung Philomelas symbolisch wiederholt: Auch sie wurde gewaltsam penetriert und okkupiert vom <Fleisch> ihres Verwandten, auch sie vermochte es nicht, sich von dieser Schändung und Befleckung zu befreien.»²⁹ Die Strafe für sein Vergehen, das Verschlingen seines Sohnes sowie die Unmöglichkeit, ihn wieder herauszuwürgen, ist dem Herausschneiden von Philomelas Zunge als Notwehr angeglichen. Der erzwungenen Verstummung Philomelas durch Verstümmelung entspricht die symbolische Kastration des Tereus, die in der Tötung und Zerstückelung seines Sohnes liegt. Denn, wie H.Geyer-Ryan zur Bedeutung der Strafe der beiden Schwestern an Tereus festhält: «Umgebracht wird sein Sohn, Symbol für die phallische Macht des Vaters — auf die Ähnlichkeit zwischen beiden wird extra hingewiesen —, und dieser Sohn wird zerstückelt. Zerstückelungsphantasien sind aber ebenfalls Kastrationsphantasien.»³⁰ Die feministische Forschung hat damit einen Zusammenhang zwischen Verstummung und Kastration einerseits und zwischen erzwungenem Schweigen und Anthropophagie andererseits für den Mythos von Philomela beispielhaft demonstriert: So wie Tereus sich Philomela (sexuell) einverleibte, verschlingt er als Strafe ahnungslos seinen Sohn. Das erzwungene Schweigen durch Verstümmelung von Philomelas Sprachwerkzeugen wird in der Zerstückelung von Itys als Kastration von Tereus' eigenem Fleisch und Blut symbolisch wiederholt.

²⁸ Ov. *Met.* 6,478ff.: *Spectat eam Tereus praecontractatque videndo / oscualque et collo circumdata brachia cernens / omnia pro stimulis facibusque ciboque furoris / accipit...* («Tereus betrachtet und verschlingt sie mit Blicken, sieht die Küsse und ihre Arme, wie sie sich um seinen Hals schlingen, alles wird ihm zum Stachel, zur Fackel und Nahrung der wilden Begierde... »)

²⁹ C. Benthien (2001) S. 113f.

³⁰ H. Geyer-Ryan (1992) S. 120.

5.1.1 Sprechen und Essen zwischen Lizenz und Tabu

Die feministische Forschung beschäftigt sich für die Figur Philomelas vor allem mit dem Kontext von weiblichem Verstummen durch reale oder symbolische Mutilation der Zunge und der Entstehung einer ‚weiblichen Stimme‘.³¹ Dabei steht der Mythos von Philomela prototypisch für ein neues «Aufschreibesystem, das selbst weiblich markiert ist: Es ist ihr Gewebe, der Text in seinem ursprünglichen Sinn, mit dem z.B. auch Penelope männliche Gewalt unterläuft»³². Die Zunge wird hier als eigentliches Organ der Zeichenbildung begriffen, und Philomela findet als Reaktion auf ihre Verstümmelung «ein anderes Signifikantenmaterial»³³: den Text. Es ist damit nicht zu übersehen, dass innerhalb der *Satyrica* mit der Figur Philomelas ebenso wie mit der Figur Trimalchios die Frage nach der sprachlichen Zeichenordnung³⁴ thematisiert ist. Während für Trimalchio die soziale Rolle des Freigelassenen und Kochs zwischen Kulinarik und Kunst von Bedeutung ist, entfaltet sich das Thema der Subversion des sprachlichen Zeichensystems mit Philomela und mit ihrer vorgängigen Vergewaltigung in der Darstellung des Geschlechterkonflikts. Mich interessiert auf diesem Hintergrund im Hinblick auf die Krotonszenen von Petrons *Satyrica* die Thematik von Sprachlosigkeit und Anthropophagie. Ich möchte in einem ersten Schritt der Frage nachgehen, inwiefern das anthropophagische Mahl des Tereus mit dem Thema der Sprache und des Redens inhaltlich verknüpft ist und in welcher Weise diese Motive aus Ovids Philomela-Mythos in der Krotonszenen in Petrons *Satyrica* aufgenommen sind. Ziel dieser Zusammenstellung der Motive ist dabei nicht ein Vergleich der Textpassagen. Vielmehr soll die kurze Analyse von Ovids Philomela-Mythos den Blick für die Metaebene möglicher Bedeutungen der literarischen Motive schärfen. Dementsprechend möchte ich in einem zweiten Schritt aufzeigen, welche Bedeutungszusammenhänge sich auf der Ebene der literarischen Repräsentation des Essens und Redens in der Krotonszenen erkennen lassen.

³¹ Vgl. dazu neben H. Geyer-Ryan auch E. Marder, *Disarticulated Voices, Feminism and Philomela*, *Hypatia* 7,2 (1992) S. 148-166; C. Mazzio, *Sins of the Tongue*, in: D. Hillman/C. Mazzio (Hrsg.), *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, London 1997, S. 53-79; Für einen breiteren Diskussionshintergrund der antiken Texte vgl. P.K. Joplin (2002). Angelpunkt ihrer Interpretation ist die Metapher von der «Stimme des Weberschiffs», wie sie Artistoteles in seiner *Poetik* für die Geschichte von Philomela und Tereus überliefert (16,4: ἡ τῆς κερκίδος φωνή). Für sie steht die weibliche «Stimme des Weberschiffs» von Philomela und auch Arachne exemplarisch für eine mögliche Form der Kommunikation gegen die Stummheit der Frauen im öffentlichen Raum (vor allem in Kunst und Literatur) überhaupt. Dabei bespricht sie diese Frauenfiguren im Kontext der kulturellen Grenzen von «the sacred» und «the violent», gegen deren Beschränkung «the power of art» des Webstuhls eine Form des weiblichen Widerstands sein könne (S. 277).

³² H. Geyer-Ryan (1992) S. 121.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. dazu Kap. 4.4.

Der Mythos von Philomela inszeniert einen direkten Zusammenhang zwischen Verstummung (durch Kastration) und Anthropophagie: Dem Nullpunkt der Sprache als dem erzwungenen Schweigen entspricht der Nullpunkt der Gastrosophie, der mit der Verspeisung von Menschenfleisch thematisiert ist. Der Mythos analogisiert erzwungene Sprachlosigkeit und Übertritt von Essenstabu und Ekel. Sprechen und Schmecken werden als Leitfunktionen der Zunge aufeinander bezogen. Ihrer Zerstümmelung als Organ der Zeichenbildung entspricht gleichsam die Desensualisierung der Zunge für den Ekel und das Unbehagen im Kontext der Anthropophagie.

Auch Petrons Philomela steht deutlich im Spannungsfeld des Verhältnisses von Essen und Reden. So steht die ganze Krotonepisode im Zeichen einer Essens-Metapher, die Eumolp mit seinem fingierten Testament ‚bewahrheitet‘. Die Wahrheit der Rede über die Krotoner fordert er mit der Übertretung eines Speisetabus von ihnen ein: Die ‚Bewahrheitung‘ der metaphorischen Charakterisierung der Krotoner als Menschen, die entweder fressen (*aut captant*) oder gefressen werden (*aut captantur*), entspricht der Übertretung des Speisetabus von Menschenfleisch. Als zentrale Figur, um die die Thematik der Erbschleicherei gruppiert ist, figuriert Philomela. Als Spur der Referenz von Ovids Philomela und als Anknüpfungspunkt möchte ich in den wenigen Fragmenten neben der Namensführung weitere Stellen nennen. Es handelt sich dabei vor allem um metonymische Verschiebungen des Handlungszusammenhangs von Vergewaltigung, Sprache und Anthropophagie in der Erzählung der Philomela-Geschichte bei Ovid.

So verkauft Petrons Philomela mit der Aussicht auf ein Erbe ihre Kinder an alleinstehende, ältere Herren, im vorliegenden Fall an Eumolp. Interessanterweise vertraut sie Sohn und Tochter Eumolp unter dem Vorwand an, «dass sie ihn sprechen hörten» (140,3):

ad summam, relinquere se pueros in domo Eumolpi, ut illum loquentem audirent... quae sola posset hereditas iuvenibus dari.

«Kurzum, sie lasse ihre Kinder bei Eumolp zu Hause, damit sie ihn sprechen hörten... dies sei das einzige, was man jungen Leuten als Erbe mitgeben könne.»

Neben diesem expliziten Verweis auf die Redethematik liefert Philomela in metonymischer Verschiebung zu Ovids Philomela-Mythos ihre Kinder der sexuellen Gewalt von Männern aus.³⁵ Nicht sie selbst wird vergewaltigt, sondern sie zieht Profit aus dem Geschäft, dass ihre Kinder sexuell missbraucht werden. Der verbrecherischen Vergewaltigung Philomelas entspricht die herzlose Auslieferung und sexuelle Ausbeutung, die die Mutter ihren Kindern zumutet. Dass es sich hierbei — vergleichbar der Vergewaltigung — um einen Grenzübertritt handelt, ist im Text

³⁵ Ebenso V. Rimell (2002) S. 172: «In the *Satyricon*, Philomela's abuse of her own son and daughter dramatically repeats both her own violation and the sacrifice of Itys, casting the poet Eumolpus as the guilty rapist blind to what he is actually eating for his last meal.»

insofern markiert, als Philomela die Tatsache der sexuellen Auslieferung bewusst übergeht. In ihren Worten gibt sie zwar vor, ihren Kindern auf diese Weise Bildung zukommen zu lassen, und sie überlässt Eumolp ihre Kinder explizit in diesem Sinne. Was sie sagt und was sie tut, steht jedoch in krassem Gegensatz zueinander. In der Charakterisierung von Philomela als einer alten, verblühten Frau (140,1: *anus et floris extincti*), die ihre Kinder verkauft und dieses Geschäft bewusst vor sich und den anderen beschönigt (in 140,4 wird ihr Tun mit dem Verb *simulare* beschrieben), lässt der Text keinen Zweifel daran, dass Philomela hiermit einen Grenzübertritt ähnlich einer Vergewaltigung begeht.

In einer weiteren metonymischen Verschiebung zur Figur des Tereus, der seinen Sohn verspeist, bietet sich Eumolp, gleichsam als Vergewaltiger, der herzlosen Mutter und allen Erbwillingen zur Speise an. Sowohl Eumolps ‚Liebesmaschine‘ (140,11: *automata*), die den sexuellen Missbrauch verschleiert, als auch seine Idee, sich selbst als Speise anzubieten, verraten einen deutlichen Bezug zu den tragischen Geschehnissen um Ovids Philomela. In Ovids Philomela-Erzählung entspricht dem erzwungenen Schweigen durch Kastration der Zunge die Zerstückelung und Verspeisung des Sohnes von Tereus. In den *Satyrice* ist eine analoge Entsprechung auszumachen, die in der falschen und unverantwortlichen Rede der Mutter im Zusammenhang mit ihren Kindern, die auch als bewusstes Verschweigen lesbar ist, und dem Anthropophagieangebot Eumolps liegt. Angelpunkt der aufeinander bezogenen Ereignisse ist in beiden Fällen die Zunge als Organ der Zeichenbildung und als Organ des Geschmacks. Erzwungenes Schweigen (Ovids Philomela) und bewusstes Verschweigen (Petrons Philomela) wird in beiden Fällen dem Tabu der Anthropophagie als Strafe bzw. gleichsam sträfliche Voraussetzung für ein Erbe dem Vergehen der Vergewaltigung bzw. des ‚sexuellen Verkaufs‘ angeglichen.

Als Strafe für sein Vergehen verspeist Tereus nichtsahnend seinen Sohn, den seine Frau Prokne mit ihrer Schwester ermordet, zerstückelt und zubereitet hat (*Met.* 645f. u. 650f.):

*... pars inde cavis exsultat aenis,
pars veribus stridunt; manant penetralia tabo.
his adhibet coniunx ignarum Terea mensis...*

*ipse sedens solio Tereus sublimis avito
vescitur inque suam sua viscera congerit alvum*

«Bald darauf kocht ein Teil in bauchigen Kesseln,
einen Teil braten sie am Spiess; die Gemächer werden vom schleichenden Verderben durchströmt.

Zu diesem Mahl ruft die Gattin den unwissenden Tereus.

Tereus selbst sitzt hoch auf dem Thron seiner Ahnen,
verspeist und begräbt sein eigen Fleisch und Blut in seinem Bauch.»

Vergeblich versucht Tereus die Speisen wieder herauszuwürgen, als ihm Prokne und Philomela mit bitterer Freude erklären, wen er da soeben verzehrt habe. Es gelingt ihm nicht, nunmehr wissend und ekelerfüllt, sich vom Inhalt seines Bauches zu befreien (*Met.* 6,661ff.):

*Thracius ingenti mensas clamore repellit
vipereasque ciet Stygia de valle sorores
et modo, si posset, reserato pectore diras
egerere inde dapes inmersaque viscera gestit,
flet modo seque vocat bustum miserabile nati;*

«Mit einem grässlichen Schrei stösst der Thraker Tisch und Speisen von sich
und ruft aus dem stygischen Tal die schlangenhaarigen Schwestern.

Bald versucht er — wenn er es doch könnte — aus dem Innern der Brust das grausige Mahl
herauszuwürgen und das darin versenkte Fleisch wieder von sich zu geben.

Bald weint er und nennt sich das bejammernswerte Grab seines Sohnes.»

Der Ekel markiert die Grenze zwischen Innen und Aussen, zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Tereus verspeist, weil er nichtsahnend ist, ohne Ekel seinen Sohn. Und es gelingt ihm nicht, diesen Grenzübertritt rückgängig zu machen, indem er umso vehementer Ekel und die damit verbundene Möglichkeit des Sich-Übergebens im Nachhinein herbeisehnt. Sein Verlangen aber, seinen Sohn wieder ausspeien zu können, markiert den Moment des Versuchs, sich von seinem Handeln zu distanzieren: Nämlich rückgängig zu machen, was er verschlungen hat, sexuell Philomela und in symbolischer Angleichung als Strafe seinen Sohn.

Im Unterschied zu Tereus verlangt Eumolp von den Erbwilligen, d.h. von Philomela und allen Krotonern, seine Leiche mit bestem Wissen und Gewissen zu zerstückeln (141,2: *si corpus meum in partes conciderint*), zuzubereiten und aufzuessen. Das Problem des Ekels, das den Grenzübertritt der Anthropophagie als Überschreitung von Eigenem und Fremdem markiert, thematisiert Eumolp explizit mit dem Hinweis auf Gewürze und Aromen, die den ekligen Geschmack von Fleisch generell vergessen lassen (141,6):

,de stomachi tui recusatione non habeo quod timeam. sequetur imperium, si promiseris illi pro unius horae fastidio multorum bonorum pensationem. operi modo oculos et finge te non humana viscera sed centies sestertium comesse. accedit huc quod aliqua inveniemus blandimenta, quibus saporem mutemus. neque enim ulla caro per se placet, sed arte quadam corrumpitur et stomacho conciliatur averso’.

«Was die Verweigerung deines Magens betrifft, so sehe ich keinen Anlass zur Sorge. Er wird deinem Gebot folgen, wenn du ihm für eine einzige Stunde Ekel eine Entschädigung in Form von reichlich Herrlichkeiten in Aussicht stellst. Verschliesse du nur die Augen und stelle dir vor, dass du nicht Menschenfleisch sondern 10 Millionen Sesterzen verspeist. Dazu kommt, dass wir einige Würzmittel ausfindig machen werden, um den Geschmack zu verändern. Denn Fleisch an sich schmeckt ja ohnehin nicht, sondern es wird durch eine gewisse Kunst gewandelt und so dem abgeneigten Magen gefällig gemacht.»»

Mit dieser Anweisung zur Ekelüberwindung ist nicht nur eine Referenz zur Philomela Ovids gegeben. Gleichzeitig wird mit dem Anthropophagieangebot Eumolps die metaphorische Charakterisierung der Krotoner, die der Gutsverwalter vorgenommen hatte (116,9), aufgenommen und ‚bewahrheitet‘: In Kroton gebe es nur Leichen, die zerstückelt würden, und Raben, die sie zerfetzen.

Nicht nur die Namensführung, sondern auch die Thematik von Sprache und Anthropophagie legen also einen Bezug der Krotonszene zu Ovids Philomela-Mythos nahe. Im Folgenden soll die Analogie von Sprache und Anthropophagie, die ihren Ausgangspunkt im Organ der Zunge hat, sowohl kurz für Ovids Philomela als auch zentral für die Krotonszene mit Eumolp näher beleuchtet werden.

5.1.2 Tereus' Irrtum: Seine Sicht auf Philomela und seine Einschätzung des Verhältnisses von Sprache und Referenz

Ausgehend von der These, dass mit der Figur Trimalchios das Thema der Kritik oder Subversion des sprachlichen Zeichensystems entfaltet werde, ein Thema, das mit der Philomela-Episode innerhalb der Krotonszene deutlich aufgenommen sei, möchte ich den Kontext von Sexualität, Essen und Reden für Ovids Philomela herausarbeiten. Auf diesem Hintergrund werden die Zusammenhänge von Sprache und Anthropophagie für die Krotonszene deutlich.

In Ovids Philomela-Geschichte ist die Anthropophagie deutlich als Strafe der vorgängigen Vergewaltigung angeglichen. Tereus hat mit seiner Tat sowohl seine sexuellen als auch sozialen Grenzen überschritten. Denn mit der Schändung Philomelas beging er gleichzeitig eine Verfehlung, die in der Nichtberücksichtigung seiner sozialen und territorialen Grenzen liegt, zumal Philomela als unverheiratete Frau den Herrschaftsbereich ihres Vaters Pandion im wahrsten Sinne des Wortes verkörpert.³⁶ Mit dem kannibalischen Mahl seines Sohnes verbüsst er die Strafe für die gewaltvolle körperliche Einverleibung Philomelas und die damit verbundene Über-

³⁶ Vgl. dazu P.K. Joplin (2002) v.a. S. 267.

schreitung von sozialen und territorialen Grenzen sowie für die darauf folgende Zerstückelung von Philomelas Zunge. Problematisiert wird damit, gekoppelt an das Thema der Anthropophagie, die Differenz von Zivilisation und Barbarei. Dem Einzug der Differenz, «die uns körperlich davor bewahrt, das zu verschlingen, was wir nicht essen wollen — dem Ekel»³⁷ —, entspricht der Einzug der Differenz zwischen zivilisiertem Respekt vor fremdem Territorium und Aggression. Entfaltet wird diese Thematik im literarisch inszenierten Geschlechterkonflikt, in der mit Philomela die Urszene einer Begegnung zur Darstellung kommt: «das Aufeinandertreffen von weiblicher und männlicher Potenz im Patriarchat»³⁸. Im Drama um ihren vergewaltigten und zerstückelten Körper steht die Thematik der Differenz von Zivilisation und Barbarei einerseits und der Einschätzung von Sprache und Referenz andererseits im Zentrum der geschilderten Konflikte. Tereus meint, Philomela mit der Verstümmelung ihrer Zunge zum Schweigen bringen zu können. Diesem vermeintlichen Nullpunkt der Sprache ist der Nullpunkt der Gastrosophie in der Strafe der beiden Schwestern angeglichen. Der erzwungenen Unfähigkeit zu sprechen ist die Unfähigkeit zu schmecken angeglichen. Mit Ovids Philomela ist damit eine Entsprechung der Leitfunktionen der Zunge zu Sprache und Geschmack thematisiert, die die Unfähigkeit zu Sprache mit der Unfähigkeit zu Geschmacksempfindung analogisiert.

Angelpunkt des dargestellten Geschlechterkonflikts zwischen Philomela und Tereus ist aus der Perspektive, deren Interesse auf die Sprachproblematik gerichtet ist, das Verhältnis von Sprache und Referenz. Indem Tereus «die materiellen Bedingungen» von Philomelas Rede, «die Sprachwerkzeuge»³⁹ verstümmelt, verfolgt er die Absicht, sie mit Gewalt zum Schweigen zu bringen, damit sie das Verbrechen der Vergewaltigung nicht preisgeben kann. Sein Plan schlägt deshalb fehl, weil seine Einschätzung des Verhältnisses von Sprache und Referenz falsch ist: Tereus meint fälschlicherweise, dass Philomela infolge der Verstümmelung ihrer Sprachwerkzeuge nicht mehr in der Lage sei, als Zeichenbenutzerin mittels Sprache eine Referenz, d.h. einen Bezug zu etwas Bezeichnetem und damit Bedeutung und Sinn herzustellen. Sprachliches Bedeuten ist für Tereus gekoppelt an die Notwendigkeit der materiellen Bedingung von Sprachproduktion, die in der Präsenz des Sprechers liegt. Philomela schafft sich jedoch mit dem Text, den sie webt, eine andere Möglichkeit, Sinn herzustellen. Der neue sprachliche Text, den Philomela webt, ist nicht an die Präsenz des Sprechers und die unmittelbare Sprachproduktion gebunden.

Enkolp macht in seinen Frauenbegegnungen die Erfahrung, dass sprachliches Bedeuten auch nicht durch die Präsenz des Sprechers zu sichern ist. Mit seiner körperlichen Impotenz wird ihm die Differenz zwischen seiner Idee der Ordnung der Sexualität, die er in den (sprachlichen)

³⁷ R. Göring ‚Des einen Zahn im Schlund des anderen‘. Phantasie und Phantasma des Kannibalismus in Kleists *Penthesilea*, in: A. Keck/I. Kording/A. Prochaska (Hrsg.) (1999) S. 59.

³⁸ H. Geyer-Ryan (1992) S. 120.

³⁹ H. Geyer-Ryan (1992) S. 120.

Äusserungen beansprucht, und seiner Körperlichkeit schmerzhaft bewusst. Sein Körper versagt ihm die ‚Bewahrheitung‘ der in seinen Worten artikulierten Potenz als Idee der Geschlechterordnung. Seine Sprache bezeichnet nicht mehr, sondern redet an seinem Körper vorbei. Seine körperliche Erfahrung hält der Referenz, die er unter Bezug auf mythische Vorbilder auf den beabsichtigten Liebesakt herstellt, nicht stand. Denn mit dieser Referenz baut Enkolp auf den Zusammenhang von wörtlicher und übertragener Bedeutung: Mit der explizierten körperlichen Überlegenheit meint Enkolp auch die sexuelle Potenz, deren Zusammenhang mit Homers Kirke hergestellt wird. Doch diese gleichsam doppelte Referenz von wörtlicher und übertragener Bedeutung ist durch nichts garantiert, und Enkolp erfährt diese durch nichts zu sichernde Differenz von sprachlichem Bedeuten in seiner Impotenz.

Sowohl Enkolps als auch Tereus’ Einschätzung des Verhältnisses von Sprache und Referenz sind falsch. Indem Philomela mit dem gewobenen Text ein neues Signifikantenmaterial findet, vermag sie eine Referenz und damit sprachlichen Sinn herzustellen, der von der unmittelbaren Präsenz des Sprechers und der unmittelbaren Sprachproduktion losgelöst ist. Enkolps Einschätzung des Verhältnisses von Sprache und Referenz ist insofern unangemessen, als er mit seinen Worten eine Einheit von Wort und Sinn voraussetzt, die eine Gleichsetzung von wörtlichem und übertragenem Sinn bedeutet. In beiden Fällen ist deutlich, dass sprachliches Bedeuten jedoch nicht zu sichern ist: Sprachliches Bedeuten ist unsicher und mehrdeutig, was auch Trimalchio mit seinen Sprachwitzen vorführt.

5.1.3 Das Kollabieren der metaphorischen Rede als Phantasma des Kannibalismus

Im Text der *Satyrica* ist der Bezug zwischen lizenlosem Menschenessen und dem damit verbundenen Thema der Problematisierung der Differenz von wörtlicher und übertragener Rede explizit hergestellt. Eumolp nimmt mit seiner Testamentsklausel, dass nur diejenigen ihn beerben könnten, die seine Leiche zerhacken und aufessen, deutlich die Metapher des Gutsverwalters auf (116,7-9): dass nämlich die Stadt Kroton von einer Mentalität des ‚Fressen und Gefressen-Werden‘ (*nam aut captantur aut captant* bzw. *lacerantur aut lacerant*) geprägt werde. Eumolps Testamentsklausel beinhaltet den Einzug der Differenz von wörtlicher und übertragener Bedeutung, von sprachlicher Figur und eigentlich Gemeintem. Der Sinneffekt von Eumolps Spiel mit der Metapher des Gutsverwalters verweist auf das sprachliche Funktionieren selbst, das auf der Differenz von Zeichen und Symbolisiertem, von Sprache und Körper beruht. Sprachliches Bedeuten zeichnet sich durch den differenten Raum zwischen Sprachzeichen und Gemeintem aus, der in der Entzweiung von Zeichen und Symbolisiertem begründet liegt. Besonders deutlich ist dies für die Metapher, in der darüber hinaus das eigentliche Sprachzeichen durch ein un-

eigentliches Sprachzeichen ersetzt wird, wobei die damit symbolisierten Gegenstände im Verhältnis der Ähnlichkeit zueinander stehen. Metaphorische Rede setzt einen Prozess der Entkörperung (vom Symbolisiertem) und einen Prozess der Abstraktion von der wörtlichen zur übertragenen Bedeutung voraus. Eumolps Sprachspiel verweist auf diesen Prozess der Entkörperung und Abstraktion, indem er den Einzug des daraus entstandenen differenten Raumes einfordert. Als Effekt wird damit von Eumolp vorgeführt, dass sprachliches Bedeuten nicht zu sichern ist und nur durch direkte Referenz das ‚eigentlich‘ Gemeinte ‚beglaubigt‘ werden kann: Das heisst im vorliegenden Fall: die in die Tat umgesetzte Rede von den Krotonern als aasfressenden Raben.

Dass sprachliches Bedeuten nicht gesichert ist und das ‚eigentlich‘ Gemeinte nur durch die körperliche Anwesenheit und damit durch direkte Referenz ‚Beglaubigung‘ erhalten kann, führt auch Trimalchio mit seinen Sprachwitzen während des Unterhaltungsprogramms der *Cena* vor.⁴⁰ Trimalchio bezieht in seinen Sprachwitzen homonyme Worte aufeinander und exponiert mit der Gleichheit der Sprachzeichen die Diskrepanz des Bezeichneten und der Bedeutungen. Auch Eumolps Testament verweist auf die Tatsache, dass sprachliches Bedeuten unsicher ist: Er fordert die ‚Beglaubigung‘ und damit die Herstellung einer direkten Referenz in seinem Testament ein.

Allerdings wird mit Eumolps Testament zusätzlich eine Wertung dieser Einschätzung von Sprache deutlich, indem eine Analogie zwischen Sprache und Essen hergestellt ist. Das Vermögen der Unterscheidung zwischen dem, was wir essen, und dem, was wir draussen lassen wollen, bringt der Text mit der Figur Eumolps in Übereinstimmung mit dem Vermögen, einen wörtlichen und einen übertragenen Sinn von Sprache zu unterscheiden. Der Ekel bezeichnet als Grenzpunkt zwischen Nichtessen und Allesessen die Stelle, an der das Vermögen und der Wunsch nach Differenzierung markiert werden könnte. Mit dem Einzug dieses körperlichen Abwehrvermögens geht der Einzug von literalem und metaphorischen Bedeuten einher.

Die imaginäre Einverleibung, die der Gutsverwalter als sprachliches Metaphernspiel vorgegeben hatte, würde damit mit dem Ausgang der Krotonszene, über den wir leider aufgrund des fragmentarischen Zustandes des Textes nichts wissen, mit einer realen Inkorporation enden. Man darf allerdings ohnehin vermuten, dass sich die muntere Reisegruppe um Eumolp vorher aus dem Staub gemacht hätte. Für die inhaltlichen Zusammenhänge, die als Strategie des implizierten Autors deutlich sichtbar sind, bleibt jedoch der genannte Kontext von Sprache und Anthropophagie in jedem Fall bestehen.

⁴⁰ Vgl. dazu Kap. 4.3.1.

5.1.4 Zur ‚Geschmacklosigkeit‘ von Eumolps Leiche

Im Rahmen der Sinnstiftung der reinen Körperlichkeit während der *Cena* spielt das Motiv des Ekels eine bedeutende Rolle. So äussert Enkolp mehrfach Ekelgefühle, die die Speisen des Meisterkochs Dädalus bei ihm auslösen. Ich habe diese Ekelgefühle Enkolps als körperliche Abwehrreaktion auf die Sinnstiftungsprozesse Trimalchios gedeutet. Denn Trimalchios Speisekreationen sind als Kunstwerke lesbar, die Vergänglichkeit und Tod inszenieren: Sie rekurrieren auf die Körperlichkeit und Sterblichkeit des Menschen, der im Essakt als Reproduktion des Körpers noch aufgeschoben bleibt. Enkolp scheint, so muss geschlossen werden, den körperlichen Ekel, den die Speisekunstwerke bei ihm auslösen, jeweils zu überwinden und die dargebotenen Speisen zu essen. Die Sinnstiftung der reinen Körperlichkeit korrespondiert somit mit der Fähigkeit, den körperlichen Ekel zu überwinden. Die Überwindung des Ekels bedeutet insofern einen Nullpunkt der Gastrosophie als Geschmack und Geschmacksempfindungen damit hinfällig werden.⁴¹ Dass dies nicht nur für Enkolp zutrifft, sondern Ekel und Überdross auch für die anderen Gäste, wenn auch zumeist unausgesprochen, latent ein Thema sind, wird mit der Figur des Habinnas deutlich. Der Steinmetz Habinnas stösst verspätet und gemeinsam mit seiner Gattin Scintilla zur Tischgesellschaft bei Trimalchio (65,6ff.). Bereits betrunken (65,7: *iam ebrius*) berichtet er von einem Leichenschmaus, an dem er und seine Frau eben teilgenommen hätten. Auf die Frage Trimalchios, was es denn zu essen gegeben habe (66,1: *‚quid habuistis in cena?‘*), schildert Habinnas die einzelnen Gänge des Menüs. Auf einen Hinweis seiner Gattin bringt er auch das Thema «Bärenfleisch» zur Sprache (66,5ff.):

bene me admonet domina mea. in prospectu habuimus ursinae frust[r]um, de quo cum imprudens Scintilla gustasset, paene intestina sua vomuit; ego contra plus libram comedi, nam ipsum aprum sapiebat. et si, inquam, ursus homuncionem comest, quanto magis homuncio debet ursum comesse?

«Gut, dass mich meine Gattin daran erinnert: Es wurde uns eine Portion Bärenfleisch vorgesetzt, und als Scintilla ohne zu überlegen davon kostete, hat sie sich beinahe die Seele aus dem Leib gekotzt. Ich dagegen habe mir über ein Pfund einverleibt, denn es schmeckt ganz so wie Wildschwein. Und ich meine, wenn schon ein Bär ein Menschenkind verschlingt, um wieviel mehr muss ein Menschenkind einen Bären verschlingen!»

Während Scintilla beim Genuss von Bärenfleisch Ekel empfindet und sich beinahe übergeben muss, prahlt Habinnas mit der Unmenge von Fleisch, die er verzehrt habe. Die Frage des Geschmacks spielt dabei für Habinnas nur insofern eine Rolle, dass ihm die ungefähre ge-

⁴¹ Vgl. dazu Kap. 4.2.

schmackliche Nähe zum Wildschwein Grund genug ist, um das Bärenfleisch ohne Ekel essen zu können. Als zweites Argument, weshalb er im Gegensatz zu seiner Frau, die Ekel empfand, problemlos ein Pfund essen konnte, führt er die Tatsache des Nahrungskreislaufs vom ‚Fressen und Gefressenwerden‘ an: Wenn es schon vorkäme, dass Bären Menschen töten und fressen, umso begründeter könnten dann auch Menschen Bären essen.

Die Ähnlichkeit von Habinnas' Auftritt mit dem verspäteten Alkibiades in Platons *Symposion* ist immer wieder beobachtet worden: «Perhaps most notable is the sustained reminiscence of Plato's *Symposium* with the entrance of Habinnas. Habinnas as the ἄκλειτος, who arrives when the evening is well advanced, comically evokes the entrance of Alcibiades in Plato's dialogue.»⁴² Der zu spät kommende Gast Alkibiades spielt dabei für die weitere Kommunikation eine entscheidende Rolle. Als Störer der Unterhaltung ist er gleichzeitig auch deren Ermöglicher, er unterbricht den Gang der Rede «to enliven and lift the running themes of the conversation»⁴³. Th.A. Szlezák hat in seinen Studien gleichsam «das Grundgerüst einer Morphologie des platonischen Dialogs» herausgearbeitet, um davon ausgehend wesentliche Merkmale «einer bestimmten Auffassung von philosophischer Wissensvermittlung und damit indirekt auch eines bestimmten Philosophiebegriffs»⁴⁴ zu skizzieren. Von zentraler Bedeutung ist dabei für Szlezák die Dramaturgie der Dialoge, denn die Form «ist als wesentlich für den Inhalt zu betrachten»⁴⁵. Unter besonderer Berücksichtigung des Handlungscharakters und der durchdachten Figurenkonstellationen der platonischen Dialoge kommt Szlezák zum Schluss, dass die «konsistent durchgehaltene literarische Technik auf die mündliche Philosophie Platons»⁴⁶ verweise. Das platonische Thema des ‚Verbergens‘, wie es sich z.B. besonders deutlich in wichtigen Dialogen an zentralen Stellen darin zeigt, dass festgehalten ist, dass die Frage ‚jetzt‘ nicht weiterverfolgt werden soll, ist dabei Struktur und Wirkungsabsicht zugleich: Die platonischen Schriften können in ihrer ganzen Dramaturgie mit dem wesentlichen Merkmal der Zurückhaltung von Wissen und Einsicht charakterisiert werden,⁴⁷ womit, so Szlezáks These, eine platonische Esoterik nahegelegt werde. In Übereinstimmung mit der Schriftkritik, wie sie besonders deutlich im *Phaidros* expliziert ist, sind die Dialoge Platons lesbar als Zeugen einer esoterischen Zurückhaltung und einer

⁴² P.G. Walsh (1970) S. 40 Anm. 1; ebenso G.B. Conte (1996) S. 121; vgl. auch Anm. 2 in Kap. 4, ebenso J. Martin (1931) S. 96f.; ausführlicher geht A. Cameron (1969) S. 367f. darauf ein, wo er die beiden Figuren des Alkibiades und des Habinnas bezüglich Moment des Auftretens, Begleitung, Aufmachung etc. miteinander vergleicht. Bei Habinnas handle es sich allerdings nicht um eine Parodie des Alkibiades, sondern «Petronius is subtly manipulating a famous literary passage for his audience to recognize and appreciate.»

⁴³ G.B. Conte (1996) S. 121.

⁴⁴ Th.A. Szlezák, *Platon lesen*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 30.

⁴⁵ Th.A. Szlezák, *Platon lesen*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 158f.

⁴⁶ Th.A. Szlezák, *Platon lesen*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 159f.

⁴⁷ Vgl. dazu ausführlich Th.A. Szlezák, *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen*, Berlin 1985.

Tradition der Mündlichkeit, die die wesentlichen Inhalte ihrer Lehre nicht der Schrift anvertraut. Auch die Figur des Alkibiades, der betrunken und zu spät, nachdem der Höhepunkt der Eros-Reden mit der Diotima-Rede des Sokrates erreicht war, in die Runde der Symposiasten einbricht, übernimmt in diesem Sinne eine zentrale dramaturgische Funktion. Sein Auftritt bezweckt nicht nur die ‚Belebung‘ des Gesprächs. Primär «vermittelt er in Form von ‚Handlung‘ die entscheidende Aussage über den neuen Teilnehmer und damit über den Schlussteil»⁴⁸. Alkibiades verkörpert auch in Form der Handlung den Uneingeweihten, der gleichsam im Rückstand und zu spät ist und gerade deshalb den Vorsprung an Wissen und Einsicht des Sokrates nicht sehen kann. So wie Alkibiades das erotische Werben des Sokrates missverstanden hatte, so hat er auch keine Kenntnis von der Ausbildung der geistigen Sehkraft, wie sie in den vorangegangenen Gesprächen von Sokrates über den Eros thematisiert wurde: «Es bestätigt sich also auch vom Inhalt her, was die Betrachtung der Dramaturgie des Dialogs gezeigt hat: der zu spät gekommene Alkibiades steht für die Nichteingeweihten der Eros-„Mysterien“».⁴⁹ Als verspäteter Gast übernimmt damit die Figur des Alkibiades auch eine inhaltliche Schaltstelle für die diskutierende Tafelrunde. Der wissenschaftlichen Erörterung und dem theoretischen Ideal werden mit seiner Figur die Möglichkeit und Praxis der vorangegangenen Behauptungen zur Seite gestellt. Dabei verkörpert Alkibiades dramaturgisch wie inhaltlich den Rückstand und die Verspätung des Nichteingeweihten.

Auch der kurze Bericht des Habinnas zum von ihm besuchten Leichenschmaus kann als kommunikative Schaltstelle für die *Cena* gelesen werden.⁵⁰ Denn Habinnas formuliert mit seinen Worten den Sinn und die Zusammenhänge von Trimalchios Speisekunstwerken: Er markiert den Ort, wo die Essensthematik in Sprache getauscht wird, und zwar insofern, als Habinnas die Be-

⁴⁸ Th.A. Szlezák, Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen, Berlin 1985, S. 264.

⁴⁹ a.a. O., S. 266. Vgl. auch Th.A. Szlezák, Platon lesen, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 128f.: «Wenn wir also das Zuspätkommen des Alkibiades richtig verstehen als eine bewusste und aussagekräftige dramaturgische Entscheidung Platons, so werden wir im ‚Öffnen‘ der Dialoge (d.h. im Entschlüsseln versteckter Andeutungen) zwar eine richtige und wichtige hermeneutische Maxime erblicken. Wir werden aber nicht übersehen, dass Platon das ‚Öffnen‘ sehr deutlich als die Hermeneutik derjenigen einführt, die von den konstruktiveren philosophischen Logoi, die weiter emporführen auf dem Weg zu den ἀρχαί, nichts wissen. Alkibiades ist nicht nur unser platonischer Gewährsmann für das ‚Öffnen‘; er ist auch Platons Beispiel dafür, dass das Öffnen nicht gelingen kann ohne explizite Belehrung über die entscheidenden philosophischen Inhalte.»

⁵⁰ Ähnlich auch A. Cameron (1969) S. 368, der in einem ausführlichen Vergleich von Alkibiades und Habinnas diese Funktion der beiden verspäteten Gäste erwähnt: «Once Alcibiades has appeared, the whole tone of the *Symposium* changes. Likewise Habinnas, coming soon after the spooky tales of the werewolf and the changeling (61-3), sets the action on a new and different tack, symbolized by the announcement of the *secundae mensae* (68.1). It is only when Habinnas has come in, with his description of another dinner (a funeral one this time) no less grotesque than Trimalchio's own, that Petronius can make the transition to the dramatic and bizarre scene which ends the *Cena*.» Anders G.B. Conte (1996) S. 121. Habinnas dupliziere gleichsam die ganze Thematik in einer «miniature narration» und formuliere in knapper Form das gastronomische Angebot, mit welchem auch Trimalchio seinen Gästen zusetze. Für Conte ist Habinnas ein «anti-model» von Alkibiades.

deutung und Zusammenhänge von Trimalchios Speiseinszenierungen in Worte fasst. Habinnas benennt den Ekel als körperliches Differenzierungsvermögen, das uns davor bewahrt, das zu essen, was wir nicht wollen. Bärenfleisch schmecke wie Wildschweinfleisch, führt Habinnas an, und insofern sei es durchaus geniessbar. Dieser Einzug der Geschmacksdifferenz zwischen Bären- und Wildschweinfleisch bedeutet für ihn, mögliche Ekelgefühle, wie sie Scintilla überwältigten, überwinden zu können. Habinnas stellt eine explizite Analogie zwischen Ekel und dem Einzug von differenten Geschmäckern her. Damit wird mit der Figur des Habinnas einerseits die Thematik von Trimalchios Speisekreationen aufgenommen, andererseits verweist dieser Zusammenhang von Ekel und Geschmacksindifferenz deutlich auf die Krotonszene mit Eumolp.

Die Aussagekraft von Trimalchios Speisekreationen der Körperlichkeit und Sterblichkeit basiert im Wesentlichen auf dem Phänomen des Ekels. Die Erfahrung des Todes ist dabei charakteristisches Merkmal seiner Kunstwerke, er bringt seine Gäste immer wieder in die Lage, ‚den Tod‘ essen zu müssen. Wichtiges Ingredienz dieser Kunst Trimalchios ist dabei der Einzug von jeglichem geschmacklichen Differenzierungsbegehren, das uns körperlich eingeschrieben die Grenze zwischen dem, was wir essen wollen, und dem, was wir nicht essen wollen, markiert. Die Frage des Geschmacks an den Speisen scheint bei Trimalchio irrelevant zu sein. Dädalus’ Kunstwerke zielen auf eine regelrechte Geschmacksverwirrung: Was das Auge sieht, ist nie das, was die Zunge schmeckt. Das Vermögen und der Wunsch, geschmackliche Differenzen beim Essen wahrzunehmen, wird damit bewusst unterminiert. Eine Parallelisierung von Ekel und Geschmacksindifferenz stellt damit die Basis von Trimalchios Kunstwerken dar. Diese Basis, die ihren Sinn in den Speisekreationen der reinen Körperlichkeit und Sterblichkeit entfaltet, expliziert Habinnas mit seinen Schilderungen vom vorangegangenen Leichenschmaus. Das Konzept der Ambivalenz, das im Hintergrund des Erzählplots für die Figur Trimalchios deutlich wurde, kann dahingehend näher charakterisiert werden, dass es dem Einzug von Geschmacksdifferenz korrespondiert, der den Einzug von Ekelgefühlen bedeutet.

Eumolps kulinarische Anweisung der Aromatisierung und Zubereitung seiner Leiche stellt als Schluss dieser Episode — ob nur aus Gründen des fragmentarischen Zustands, muss offen bleiben — die zentrale Frage des Geschmacks zur Disposition: Denn wie ist eine (Koch-)Kunst einzuschätzen, die wesentlich auf eine ‚Indifferenzierung‘ und Neutralisation von Geschmack zielt? Und welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Einschätzung der Sprache, die mit dem Anthropophagieangebot deutlich in Analogie zur Esskultur steht? Es erscheint einigermaßen schwierig, an dieser Stelle zur Frage der Kultivierung des Geschmacks, womit sich die Gastrosophie beschäftigt, Stellung zu nehmen, zumal diese Frage nicht literaturwissenschaftlicher Ausrichtung ist. Worin der Geschmack an Speisen bestehen könnte, formuliert U. Raulff im Aufsatz über die «Chemie des Ekels und des Genusses» folgendermassen: «Zwischen den Gebirgen des Ekels und des Genusses und von beiden reich durchsetzt breitet sich das Land des

Geschmacks, das die Kochkunst kultiviert. Normalerweise, wenn alles seinen ruhigen Gang geht, heisst das glückliche Schicksal dieses Landes *Verfeinerung*.»⁵¹ Kochkunst also beschäftigt sich mit der Kultivierung des Geschmacks. Und in der Gastrosophie wird der Geschmack zwischen dem Ekel und dem Genuss angesiedelt. Eine geschmackvolle Küche denkt also «nicht im entferntesten daran, den Ekel radikal beseitigen zu wollen...»⁵² Die kultivierte Kochkunst des Wohlgeschmacks reizt die Sinne und besorgt ihre Irritationen, auch mit dem feinen Stachel des Ekels. Nun zielen allerdings sowohl Trimalchios Speisekunstwerke als besonders Eumolps Anthropophagieangebot auf Geschmacklosigkeit im Sinne einer Indifferenzierung von Geschmack. Sowohl Trimalchios Speisen, die als kulturelle Zeichen den Code der reinen Materialität repräsentieren, als besonders der tabuisierte Verzehr von Menschenfleisch vertreten eine Kultur der Geschmacklosigkeit. Wie aber könnte, umgekehrt gefragt, eine Kultur des Geschmacks aussehen? Nimmt man Eumolps Anthropophagieangebot, in dem Sprache und Essen explizit analogisiert werden, zum Ausgangspunkt der Frage nach einer Kultur des Geschmacks, so wäre die Antwort im Bilderarsenal der *Satyrice* folgende: Mit Eumolp definiert sich eine Kultur des Geschmacks vor allem über die Bedingung der Einhaltung des Tabus des Menschenessens und damit über die Enthaltung von Menschenfleisch: kurzum über eine bestimmte Form von Enthaltung und Diät.⁵³

5.2 Fazit: Kulturelle Sinnstiftung als Diät

So wenig der Text die Frage nach Lebenssinn und kultureller Sinnstiftung zwischen reiner Körperlichkeit und Sublimation explizit in den Vordergrund stellt, gibt er eine explizite Antwort. Sie ist aber immerhin aus dem Text zu erschliessen. Sie wäre, um in der Metaphorik der *Satyrice* zu bleiben, die Essensordnung der Diät: Essen nämlich zwischen ekelerfülltem Fasten und geschmacksindifferentem Allesfressen. Doch wie ist dieses Bild zu verstehen, das eine Kultur des Geschmacks im literarischen Bild der Diät entwirft?

Mit dem Motiv einer Kultur des Geschmacks als Diät wird eine Kultur der Zunge entworfen: Als Schaltstelle zwischen Körperlichkeit und Sublimation übernimmt sie in diesem Entwurf von Kunst und Kultur *die* Leitfunktion, und zwar sowohl als Geschmacks- wie auch als Sublimationsorgan mittels Sprache. Mit der Kultur der Zunge ist eine Kultur entworfen, die ihr sowohl als Leitfunktion des sinnlichen Geschmacks wie auch als Leitfunktion der sprachlichen Sinnstiftung

⁵¹ U. Raulff (1982) S. 250.

⁵² U. Raulff (1982) S. 249.

⁵³ Enthaltung und Diät stehen auch insofern für das Textverständnis zur Disposition, als Kroton, der Ort des Geschehens, mit dem Namen des Pythagoras verbunden ist, der hier eine Schule gründete, in deren Tradition Diätetik und Essensregeln eine bedeutende Rolle spielten. Vgl. dazu auch oben S. 125.

die verantwortungsvolle Organisation von menschlicher Sinnlichkeit zwischen einer Kultur der reinen Körperlichkeit (wie sie Trimalchio vorführt) und einer Kultur der verantwortungslosen Rede, die am Körper vorbeiredet (was Enkolp schmerzhaft erfährt), übernimmt. Was Kultur (im Sinne menschlicher Selbstvergewisserung) und auch Lebenssinn heissen könnte, zwischen der Unsterblichkeit der (entkörperlichten) Idee und der Vergeudung des sinnlichen Genusses, wird im aufgefächerten Spiel der ‚Körpergeschichten‘ in Petrons *Satyrica* folgendermassen entfaltet: als eine Kultur, die den Menschen mit Bauch und Kopf denkt, als Kultur des sinnlichen Geschmacks zwischen Lust und Ekel einerseits und als Kultur der Sublimierung andererseits, die nicht an der Wahrheit des Körpers vorbeizieht.

5.3 Eumolps implizite Kunsttheorie

Dem klassischen Künstlermythos schlechthin, dem Mythos von Pygmalion, ist das komplexe Spannungsverhältnis von ‚Kultur‘ und ‚Natur‘ und von ‚Kunstwerk‘ und ‚Schöpfer‘, wie ich es auch in der aufgefächerten Figurenkonstellation in den *Satyrica* entfaltet sehe, eingeschrieben. Ovid überliefert in den *Metamorphosen* 10,243ff. die Geschichte des misogynen Handwerkers Pygmalion. Mit grossem Geschick fertigt er eine Frauenstatue, die so vollkommen ist, dass sie fast lebensecht erscheint. Pygmalion verliebt sich in sein vollkommenes Kunstwerk und wünscht sich nichts sehnlicher, als dass diese Statue seine Gattin werden solle. Venus erhört sein Sehnen und Wünschen und mit göttlicher Gnade wird die Statue zu Fleisch und Blut. Pygmalions Liebe zu einer Statue führt in eine weltliche Ehe, der ein Sohn, Paphos, entspringt. Die Problematik von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ im Akt der Kunstproduktion, das in der erotischen Aufladung des Pygmalion-Mythos immer auch vom Spannungsverhältnis der Geschlechter spricht, ist in der Literatur für die Reflexion des Verhältnisses des Künstlers zu seiner Schöpfung immer wieder aktualisiert und reformuliert worden.⁵⁴ So zeugen die Automaten, allerlei Musik- Spiel- und Zauberautomaten, im Werk E.T.A. Hoffmanns einerseits von der Lust und Skepsis am Umgang mit der Maschine im Vorfeld der Industrialisierung. Sie sind aber im Werk Hoffmanns in z.T. expliziter Anspielung auf den Pygmalion-Mythos als ‚trügerische Puppen‘ gleichzeitig auch Ausdruck einer missratenen Kunst und eines verfehlten Anspruchs der Kunst. Damit verweisen sie auf uralte dichtungstheoretische Fragestellungen: Zum einen auf die Frage, ob als Voraussetzung und Ursprung von dichterischem Schaffen handwerkliche

⁵⁴ Vgl. dazu z.B.: P. von Matt, *Die Augen des Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971; ebenso K. Deterding, *Die Poetik der inneren und äusseren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Frankfurt/M 1991; vgl. auch P. Müller-Tamm/K. Sykora (Hrsg.), *Puppen. Körper. Automaten. Phantasmen der Moderne*, Köln 1999; R. Drux (Hrsg.), *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov*, Stuttgart 1988.

Kunstgriffe (Techne) oder aber Begeisterung und Entrückung (Enthusiasmus) in Anschlag zu bringen seien. Damit verbunden wurde seit jeher auch diskutiert, wie sich das Kunstwerk zur Natur verhalte, wie sich die Dichtung in Bezug zur Wirklichkeit verhalten müsse. Vorherrschend in der gesamten Antike war die Vorstellung, dass der künstlerische Schöpfungsakt ein mimetischer Prozess sei. Daneben gab es aber immer auch die Idee der künstlerischen Schöpfung aus der Phantasie, ein Begriff, der im weitesten Sinn die Neuorganisation von sinnlichen Eindrücken in der Einbildungskraft bezeichnet.⁵⁵

Platon hat sich in verschiedenen Zusammenhängen zu seiner Vorstellung zu Entstehung und Wesen der Dichtung geäußert, eine Dichtungstheorie im eigentlichen Sinne ist nirgends formuliert. Die leitenden Motive aber im Rahmen seiner Ausführungen über Kunstlehren, seine Äusserungen zu ‚Enthusiasmus‘, ‚Mimesis‘ und ‚Wirkung‘ waren für die spätere Tradition wegweisend. So hält M. Fuhrmann in seiner Einführung zur Dichtungstheorie der Antike, die sich mit den drei antiken dichtungstheoretischen Schriften — der *Poetik* des Aristoteles, der *Ars poetica* des Horaz sowie des anonymen Traktats *Vom Erhabenen* — auseinandersetzt, fest: «Die platonischen Kunstlehren sind zwar streng genommen lediglich ein Stück Vorgeschichte der Dichtungstheorie. Sie sind indes kein beliebiges Stück davon. Sie haben grosse Wirkungen hervorgebracht und verdienen nicht zuletzt deshalb Aufmerksamkeit, weil sie eigentümliche, aus sich selbst kaum erklärbare Merkmale des von ihnen Bewirkten erklären helfen.»⁵⁶ M. Fuhrmann zeichnet diese Wirkung sowohl für die aristotelische *Poetik*, die die griechische Klassik spiegle, als auch die *Ars poetica* des Horaz nach, die die Charakteristik der Literatur des hellenistischen Zeitalters, zumal die Lehre und Forderung der Formenstrenge, theoretisch reflektiere.⁵⁷ Für die Schrift *Vom Erhabenen*, die lange Zeit Cassius Longinus (3. Jh.) zugeschrieben wurde, mittlerweile aber als anonym gilt und z.T. in die 1. Hälfte des 1. Jh. n.Chr. datiert wird,⁵⁸ betont M. Fuhrmann den auch für die vorliegende Arbeit interessanten Zusammenhang zur platonischen Dichtungstheorie. Bei Platon manifestiert sich Enthusiasmus

⁵⁵ Für eine differenzierte Darstellung der verschiedenen Auffassungen müssten Gebrauch und Funktion der einzelnen lateinischen und griechischen Begriffe in ihrem jeweiligen Kontext und Mimesis-Verständnis sorgfältig analysiert werden. Für die vorliegende Problemstellung beschränke ich mich auf die Skizzierung der relevanten Fragestellungen im Zusammenhang der antiken Theorien zur Kunst. Vgl. dazu M. Fuhrmann (2003); R. Simon, ‚Phantasie‘, RLW 3 (2003) S. 64-68; W. Erhart, ‚Mimesis₂‘, RLW 2 (2000) S. 595-600; ebenso A.A. Donohue, ‚Kunsttheorie‘, DNP 6 (1999) S. 923-929; sowie G. Watson, The concept of ‚phantasia‘ from the late hellenistic period to early neoplatonism, in: ANRW II 36.7 (1994) S. 4765-4810. Mit besonderer Berücksichtigung der Begriffsgeschichte der Phantasie seit der Renaissance vgl. M. Kemp, From ‚mimesis‘ to ‚fantasia‘: the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts, Viator 8 (1977) S. 347-398.

⁵⁶ M. Fuhrmann (2003) S. 73

⁵⁷ So bildet das Drama den Hauptgegenstand der *Poetik*; auch im 4. Jh. v. Chr., der Schaffenszeit des Aristoteles war Athen sicherlich noch das unangefochtene Zentrum der dramatischen Kunst. Horazens *Ars poetica* steht in engstem Zusammenhang mit seinem eigenen dichterischen Schaffen während der augusteischen Klassik. Vgl. dazu M. Fuhrmann (2003) S. 14 bzw. S. 111f. und S. 162.

⁵⁸ Dazu F. Donadi, ‚Pseudo-Longinus‘, DNP 10 (2001) S. 513-516.

in zwei unterschiedlichen Formen des Wahnsinns: entweder als eine (menschliche) Krankheit oder als eine göttliche Aufhebung des gewöhnlichen, geordneten Zustands.⁵⁹ Platon äussert sich dabei kritisch zum dichterischen Enthusiasmus, den er als Zustand der Besessenheit⁶⁰ versteht und deshalb als Gefahr für Staat und Gesellschaft erachtet⁶¹. Bei Pseudo-Longin liegt im Erhabenen die höchste Vollkommenheit der Rede, die durch begeisterte Leidenschaft und durch Enthusiasmus magische Kraft besitze.⁶² M. Fuhrmann schreibt dazu: «Sie [die Feststellung der platonischen Wirkung, A.M.] gilt aber auch für die spätere Tradition, die sich zumal der von Aristoteles stark vernachlässigten Elemente der platonischen Ästhetik annahm: der Enthusiasmus-Lehre und der Theorie vom Schönen. Pseudo-Longins Schrift vom *Erhabenen* bekundet zum ersten Male, wie sich der platonische Enthusiasmus poetologisch nutzbar machen liess, und von hier aus reicht die Wirkung weiter über die italienischen und französischen Theoretiker bis zur Genieästhetik des 18. Jahrhunderts; auch die Lehre vom Schönen übte teils durch die platonischen Texte selber, teils durch einen kaiserzeitlichen Mittler, durch Plotin, einen nicht geringen Einfluss auf die Dichtungstheorie der Neuzeit aus.»⁶³ Auch bei Horaz finden sich in seiner Dichtungskritik -und theorie (im zweiten Epistelnbuch) die wesentlichen Reflexionen zum Verhältnis von Kunstfertigkeit und Enthusiasmus sowie zur Frage der Beschaffenheit und Qualität des dichterischen Werks. Die *Ars poetica* — dieser Titel findet sich zum ersten Mal bei Quintilian — lässt sich in zwei Hauptteile gliedern: In ersten Teil werden vor allem werkästhetische Fragen behandelt, im zweiten Teil stehen Produktions- und Wirkungsästhetik im Zentrum des Interesses.⁶⁴ Die werkästhetische Frage beansprucht dabei mehr als die Hälfte der *Ars poetica* und kann deshalb als zentrales Anliegen und Thema in Horaz' Dichtungstheorie bezeichnet werden. Das poetische Kunstwerk in seiner Einheit, Einfachheit und Ganzheit steht im Zentrum von Horaz' Dichtungstheorie.⁶⁵ Massstab für das Gebot der formalen Vollkommenheit sind die griechischen Meisterwerke.⁶⁶ Was die

⁵⁹ Vgl. ausführlich zum Begriff des ‚Enthusiasmus‘, B. Kositzke, ‚Enthusiasmus‘, HWR 2 (1994) S. 1185-1197.

⁶⁰ Plat. *Ion* 533e: Πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλά λέγουσιν ποιήματα...: «Denn alle guten Dichter alter Sagen formulieren all diese schönen Gedichte nicht aufgrund von Kunstfertigkeit, sondern als göttlich Inspirierte und Begeisterte...». Vgl. auch *Ion* 534e und 535a; *Phaidr.* 245a; *Apol.* 22b-c.

⁶¹ Plat. *Pol.* 392c-398b; 595a-608b; vgl. auch *Nom.* 700d-701a.

⁶² Ps.-Long *De subl.* 8,4: θαρρῶν γὰρ ἀφορσιáμην ἂν ὡς οὐδὲν οὕτως ὡς τὸ γενναῖον πάθος, ἐνθα χρή, μεγαλήγορον, ὥσπερ ὑπὸ μανίας τινὸς καὶ πνεύματος ἐνθουσιαστικῶς ἐπιπνέον καὶ οἶονεὶ φοιβάζον τοὺς λόγους. (in der Übersetzung von R. Brandt): «denn ich würde zu behaupten wagen, dass kein Ausdruck so gross ist wie der des echten Pathos, wenn es im rechten Moment zur Geltung kommt: Das Pathos strömt gleichsam unter dem Hauch der Verzückerung Begeisterung aus und erfüllt die Worte mit der Gewalt Apollons...»

⁶³ M. Fuhrmann (2003) S. 73.

⁶⁴ Vgl. M. Fuhrmann (2003) S. 127.

⁶⁵ Hor. *ars.* 1-45; vgl. dazu auch M. Fuhrmann (2003) S. 129: «Die Leitbegriffe lauten: *unum, totum, simplex* (8; 23; 29; 34).»

⁶⁶ Hor. *ars.* 263-294.

Produktionsästhetik betrifft, so sind die Voraussetzungen für dichterisches Wirken für Horaz nicht etwa Genie und Inspiration, sondern «fundierte Menschenkenntnis, die teils auf philosophischen Studien, teils auf Beobachtung der Lebenswirklichkeit beruht»⁶⁷. Demokrits Enthusiasmuslehre, der die Poesie auf Begabung und Enthusiasmus zurückführt, wird in der *Ars poetica* negiert und lächerlich gemacht.⁶⁸

So wenig die E.T.A. Hoffmanns Automaten und Puppen eine wissenschaftliche Theorie der Dichtung und Kunst implizieren, können Petrons *Satyrical* im Sinne eines Systementwurfs vereinnahmt werden. Dementsprechend ist auch kein durchgängiges Begriffskonzept ersichtlich, das in der Tradition der verschiedenen Auffassungen von Kunst und Dichtung steht. In den literarischen Motiven und Bildern jedoch sind die oben genannten theoretischen Fragen nach den Kategorien von künstlerischer Ekstase und *Techne* sowie nach dem Verhältnis der Kunst zur Natur thematisiert. Sowohl zur Frage der Produktionsästhetik als auch zur Frage der Werkästhetik lassen sich Hinweise finden, die diametral entgegengesetzt zu Horaz' Dichtungstheorie stehen.

5.3.1 Der enthusiastische Dichter

So ist der Dichter Eumolp als Künstlerfigur konzipiert, die aus der Enthusiasmus-Erfahrung heraus schöpferisch wirkt.⁶⁹ Er umreißt explizit eine *ars poetica*, die die Dichotomie von Kunstfertigkeit und Inspiration aufnimmt, dabei aber deutlich die Bedeutung der Inspiration ins Zentrum rückt⁷⁰ (118,3-6):

ceterum neque generosior spiritus sanitatem⁷¹ amat, neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata... praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides...

⁶⁷ M. Fuhrmann (2003) S. 139. Vgl. dazu Hor. *ars* 309ff: *Sapere* sei Ursprung und Quelle des Dichtens, ein vorbildliches Leben und ein vorbildlicher Charakter (*exemplar vitae morumque*) befähige zum Dichter.

⁶⁸ Hor. *ars* 295ff.: *ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus, bona pars non unguis ponere curat, / non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.* («Weil Demokrit Genie für gesegneter hält als armselige Kunst und die vernünftigen Dichter vom Helikon ausschließt, kümmert sich ein guter Teil nicht darum, die Nägel und den Bart zu schneiden, bevorzugt zwielichtige Winkel und meidet das Bad.»)

⁶⁹ So auch G.B. Conte (1996) S. 69: «his [Eumolps, A.M.] model is that of Platonic *mania*».

⁷⁰ Vgl. auch G.B. Conte (1996) S. 68: «Eumolpus urges us to take up the great classics, which combined *ingenium* and *ars*, passion and practice, enthusiasm and imitation, but his invitation to a poetics based on models lacks the essential balance between the elements; he focuses on the enthusiasm...»

⁷¹ Während Pierre Pithou in seinen Petron-Ausgaben (Paris 1577 und 1587) an dieser Stelle *sanitas* liest, emendiert K. Müller, E. Fränkel folgend, hier *vanitas*. Ich übernehme mit G.B. Conte (1996) S. 69 Anm. 51 wieder *sanitas*; zu Recht argumentiert G.B. Conte, dass mit *vanitas* die inhaltliche Korrelation der Motive der Einbildungs-

«Denn weder weiss sich eine einigermaßen reiche Inspiration der Gesundheit verpflichtet noch kann der Geist empfangen oder gebären, wenn er nicht von einem gewaltigen literarischen Strom gleichsam überflutet wird... Der Phantasie muss freie Bahn gelassen werden, so dass eher eine Vision irrer Sinne sichtbar wird als die Gewähr eines sorgfältig gemachten und beglaubigten Berichts...»

Eumolps Kunstmodell nimmt die Dichotomie von Inspiration und *Techne* auf, unterstreicht aber die alleinige Bedeutung des *spiritus* bzw. des Enthusiasmus⁷²: Die Kategorien von *Techne* und Inspiration drehen sich vor allem um Innen und Aussen. Die produktionsästhetische Idee der Inspiration stellt den Künstler in den Mittelpunkt, dessen produktive Einbildungskraft und Phantasie die Quelle des Kunstwerks ist. Zentral im Rahmen des Konzepts der *Techne* ist das fertige, äussere Kunstwerk. Eumolps Ausführungen sind als Plädoyer für die Dichtungskraft aus dem Enthusiasmus heraus zu lesen, dem das (äussere) Kunstwerk in seiner handwerklichen Qualität untergeordnet erscheint. Kunstproduktion nehme ihren Ausgang nicht von seriös und gewissenhaft berichteten Tatsachen — mit dem Adjektiv *religiosae* (hier in der Bedeutung von ‚gewissenhaft‘, ‚mit Sorgfalt verfahren‘) ist unmissverständlich die lernbare Kunstfertigkeit der *Techne* bezeichnet —, sondern beziehe ihre Energie aus einer reichen Einbildungskraft.

kraft zum gleichsam überströmenden Enthusiasmus des *poeta vesanus* verloren gehe. Diese Korrelation hat indessen nicht nur eine Tradition in der römischen Literatur, sondern evoziert auch Platons definitorische Zweiteilung des Wahnsinns: Wahnsinn manifestiere sich als eine menschliche Krankheit oder als eine göttliche Aufhebung des geordneten Zustands. Anders E. Courtney (2001) S. 181 Anm. 2, der zwar einerseits mit *sanitatem* eine mögliche Anspielung auf die Theorie des Dichterwahnsinns als sinnvoll erachtet; gleichwohl füge sich *vanitatem* besser in den unmittelbaren Kontext von Eumolps Argumentation.

Sowohl das argumentative Umfeld Eumolps als auch die Aussagelogik des ganzen Satzes spricht für ein emendiertes *sanitatem*. Thema des Abschnitts ist die Frage nach der schöpferisch-dichterischen Grundvoraussetzung des potenziellen Dichters, und nicht in erster Linie die Qualität der Dichtung. So kritisiert Eumolp in den vorausgehenden Sätzen die irrümliche Meinung, Dichten bedeute eine beschauliche Beschäftigung nach einem anstrengenden Arbeitstag und biete wie ein Hafen einen sicheren Rückzugsort. (118,2: *sic forensibus ministeriis exercitati frequenter ad carminis tranquillitatem tamquam ad portum feliciorum refugerunt...*) Im folgenden Satz — es ist der zur Diskussion stehende Satz — bringt Eumolp zwei Argumente gegen diese Vorstellung des betuhligen Hobbydichters. Mit *ceterum neque ... neque* wird der Satz eingeleitet bzw. sind die beiden Argumente miteinander inhaltlich verbunden. Es sind nicht Rationalität und Verstand (des Gerichtsdieners), die zur Dichtung disponieren, ebenso wenig ein nicht von literarischen Bildern und Ideen angeregter Geist.

⁷² Die lat. Bezeichnung *spiritus* umfasst nicht nur die Bedeutung der göttlichen Inspiration, sondern jede Verfassung von Begeisterung und Enthusiasmus. Eine solch weiter gefasste Bedeutung von ‚Inspiration‘ legt auch die Übersetzung von *spiritus* als ‚Einbildungskraft‘ und ‚Imagination‘ nahe, die beide weitgehend gleichbedeutend mit dem dt. Begriff der ‚Phantasie‘ verwendet werden können. Vgl. dazu OLD, sub voce *spiritus* bzw. R. Simon, ‚Phantasie‘, RLW 3 (2003) S. 64-68. Mit äquivalenter Bedeutung findet sich nicht nur bei Petron auch der Begriff *furor*. Der Begriff des Furors referiert dabei deutlich auf das platonische Verständnis des Wahnsinns. Vgl. dazu oben Anm. 71.

Nach der Vertreibung von Eumolp und Enkolp aus der Bildergalerie meint Enkolp den Grund dieser Geringschätzung in Eumolps produktionsästhetischem Anspruch zu erkennen, die er als künstlerische Ekstase beschreibt (90,4f.):

„ego quoque sinum meum saxis onerabo, ut quotiescumque coeperis a te exire, sanguinem tibi a capite mittam.“

«Auch ich will meine Tasche mit Steinen füllen, um jedesmal, wenn du in Ekstase gerätst, an deinem Kopf einen Aderlass zu machen.»»

Auch an anderer Stelle wird die Enthusiasmus-Erfahrung expliziert. Als nämlich das Schiff, auf dem sich Enkolp, Giton und Eumolp befinden, in höchster Gefahr und im Sinken begriffen ist (114f.), und alle im Angesicht des Todes fluchtartig von Bord gehen und die rettenden Fischerboote besteigen, muss Eumolp zur Rettung regelrecht gezwungen werden. Enkolp und Giton finden Eumolp versunken und vertieft im schöpferischen Akt des Dichtens. Nur äusserst widerwillig lässt er sich aus seiner Ekstase reissen. Verständnislos für diesen Moment der enthusiastischen Kunstproduktion charakterisiert Enkolp den Dichter Eumolp als Verrückten, der nicht bei Sinnen sei (115,3ff.):⁷³

... extrahimus clamantem iubemusque bonam habere mentem. at ille interpellatus excanduit et ‚sinite me‘ inquit ‚sententiam explore; laborat carmen in fine‘. inicio ego phrenetico manum iubeoque Gitona accedere et in terram trahere poetam mugientem

«... wir zerren den Schreienden [aus der Kajüte] heraus und appellieren an seinen gesunden Menschenverstand. Er aber erzürnt ob dieser Störung und fährt uns an ‚Lasst mich den Satz fertig machen, der Schluss des Gedichtes ist noch schwach‘. Ich aber packe den Verrückten und rufe Giton herbei, um den Dichter, der brüllend protestiert, an Land zu bringen»

Mit der Erörterung, ob die Kunst auf Inspiration oder Kunstfertigkeit zurückzuführen sei, hängt die Frage nach Stellenwert und Beschaffenheit des gefertigten Kunstwerks zusammen. So wird in Horaz' *Ars poetica* deutlich, dass die umfassende Diskussion des formvollkommenen Kunstwerks in inhaltlichem Zusammenhang steht mit der These, dass Menschenkenntnis, philosophische Studien und Lebenswirklichkeit Quellen der Dichtkunst seien. Mit *Techne* und Lebenswelt als Ursprung der Kunst steht das Kunstwerk im Zentrum. Die verschiedentlichen

⁷³ Die Rettung des enthusiastisch dichtenden Eumolp weckt Assoziationen zu Horaz' *ars.* 457ff., wo davor gewarnt wird, einen verrückten Dichter zu retten, wenn er, herumirrend und dichtend, in einen Brunnen fällt. Wer könne denn schon wissen, ob er sich nicht absichtlich in den Brunnen gestürzt habe, um auf diese Weise — wie Empedokles, der in den glühenden Ätna sprang — die Unsterblichkeit zu erlangen.

Hinweise einer Dichtungstheorie Eumolps weisen in eine andere Richtung: Mit der Betonung der Inspiration rücken Künstler und Schöpfungsakt in den Mittelpunkt.

5.3.2 Zweifel am mimetischen Kunstprozess und am ‚fertigen‘ Kunstwerk⁷⁴

Der Zustand der Ekstase, den Enkolp in Begriffen des Wahnsinns und des Verrücktseins beschreibt, ist als Kategorie der Inspiration im Sinne eines enthusiastischen Verständnisses von Kunstproduktion lesbar. Im Gegensatz dazu steht ein technisches, durch lernbare Regeln charakterisiertes Verständnis des Kunsthandwerks. Dieser Gegensatz wird mit Eumolps Aufzählung grosser, verstorbener Künstler, die er in der Bildergalerie Enkolp vorträgt (88), illustrierend dargelegt. Die Charakterisierung der Wissenschaftler und Künstler kreist um das Verhältnis von Innen und Aussen, um das Verhältnis des Wissenschaftlers zum erforschten Objekt bzw. des Künstlers zum Kunstwerk.

Auf die Bitte Enkolps gibt Eumolp in der Bildergalerie nicht nur seine Erklärungen zu einigen Bildern, sondern auch seine Einschätzung des gegenwärtigen Zustandes der Künste und der Wissenschaft zum Besten. Diese Kunst- und Kulturkritik wird von Eumolp mit einer Aufzählung und Vorstellung berühmter Wissenschaftler und Künstler eröffnet: Demokrit habe das Leben der Forschung untergeordnet, indem er im wahrsten Sinne des Wortes allen Pflanzen den Saft ausgepresst und auch sein eigenes Leben gänzlich seinen Experimenten untergeordnet habe; auch der Künstler Lysipp habe das Leben im eigentlichen Sinne hinter sich gelassen, da er aufgrund seines perfektionistischen Anspruchs vor Entbehrung gestorben sei, ähnlich sei es einem anderen Künstler, Myron, ergangen.⁷⁵ Für die Darstellung dieser Fakten bezüglich der beiden Künstler ist besonders augenfällig, dass sie markant von den Informationen anderer Quellen, zumal Plinius, abweicht: «The initial joke, of course, is that Eumolpus has got his facts about these artist exactly the reverse of how they are reported by ancient history.»⁷⁶ So berichtet Plinius in *nat.* 34,37, dass

⁷⁴ Meine Ausführungen knüpfen an die Thesen P. von Matts zu «E.T.H. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst» an. Die Künstlerfiguren in den Erzählungen Hoffmanns lassen eine Theorie sichtbar werden, die für die Genese des Kunstwerkes drei unterschiedene Stufen zeigt (S. 30): «das chaotisch-lebendige Zentrum der produktiven Einbildungskraft, welches dem Menschen selber geheimnisvoll oder gar unbewusst ist und das als eine Art *nucleus divinus* erfahren wird; dann die Sphäre der inneren Gestaltung, wo sich der phantastische Prototyp aus- und durchbildet, von der Kraft jenes Zentrums belebt, aber auch bereits gebunden an das Formenarsenal der Aussenwelt; und schliesslich das ‚mechanische Geschäft‘ der Nach-Konstruktion dieser geschauten Gestalt im materiellen Bereich.» Vgl. dazu besonders das 1. Kapitel in «Die Augen des Automaten. E.T.H. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst, Tübingen 1971, S. 1-37.

⁷⁵ Den wenig erhaltenen Nachrichten zufolge war Demokrit (etwa 460-370 v.Chr.) Biologe und auch der namhafteste der frühen Atomisten. Lysipp und Myron waren bedeutende Bronzebildhauer (4. Jh. bzw. Mitte 5. Jh. v.Chr.). Für detaillierte Informationen vor allem auch zur Frage der Historizität vgl. den informativen Kommentar von P. Habermehl (1999) S. 144ff.

⁷⁶ J. Elsner (1993) S. 39. Ebenso auch P.G. Walsh (1970) S. 96 und N.W. Slater (1990) S. 208.

Lysipp tausendfünfhundert Werke geschaffen habe und seinem Erben ebenso viele Goldstücke hinterlassen habe, während Eumolp behauptet, Lysipp sei arm gestorben. Die Behauptung Eumolps, Myron habe das Seelenleben von Tier und Mensch einfangen können, wird interessanterweise von Plinius *nat.* 34,58 gerade verneint.⁷⁷ Beendet wird diese Darstellung von Eumolp mit der Klage des gegenwärtigen Verfalls der Künste (88,6f.). Dass Eumolp die Forscher und Künstler und ihre Werke in seltsamer Verzerrung darstellt, ist auffällig. Eumolps Ausführungen können, was die historische Glaubwürdigkeit betrifft, kaum ernst genommen werden. E. Courtney hält in diesem Sinne als Resümee zu Eumolps Kunstkritik in *Sat.* 88 fest: «It is of course clear that after this string of slanted and rhetorical commonplaces we cannot take Eumolpus seriously as an art critic.»⁷⁸ Eumolps Künstlerbiographien und die Tatsache, dass Eumolp – selbst durchaus kein Kostverächter – als Ursache für den Verfall der Künste den verkommenen Lebenswandel der Zeitgenossen reklamiert,⁷⁹ legt umso drängender die Frage nach möglichen Erklärungen für diese widersprüchlichen Aussagen nahe. Im Rahmen einer Lektüre gegen den «moralischen Pakt»⁸⁰ ist zu fragen, wie sich die verzerrten biographistischen Angaben zu Eumolps eigenem künstlerischen Verständnis verhalten. Die folgenden zwei Aspekte sollen in dieser Lektüre beleuchtet werden: Erstens: Welche dichtungstheoretischen Standpunkte implizieren Eumolps Biographien? Und zweitens: Wie sind diese impliziten theoretischen Aussagen im Verhältnis zu Eumolps eigenem Schaffen einzuschätzen?

Im Kontext der Kategorien von Inspiration und Kunstfertigkeit sowie der Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Natur sind zwei Momente zu nennen, die Eumolp für alle Wissenschaftler und Künstler, die er erwähnt, in Anschlag bringt: Erstens den Anspruch und die Idee der technisch und handwerklich vollkommenen Machbarkeit und zweitens das ambivalente Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zum Leben. Als Vertreter der Wissenschaft führt Eumolp

⁷⁷ Plin. *nat.* 34,58: *primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior, et ipse tamen corporum tenuis curiosus animi sensus non expressisse.* («er scheint als erster die Bemühung um wahrheitsgetreue Abbildung ausgedehnt zu haben, er brachte mehr Harmonie in die Kunst und sorgfältigere Symmetrien als Polykleitos, dennoch befasste er sich nur mit den Körperformen, Gemütsbewegungen scheint er nicht ausgedrückt zu haben.»)

⁷⁸ E. Courtney (2001) S. 140. Ebenso P. Habermehl (1999) S. 148: «Eumolpus schmückt seinen Katalog grosser Geister mit den richtigen Namen (Colum. 1 praef. 32 nennt als überragende Köpfe in den Naturwissenschaften Demokrit und Pythagoras, in Astronomie und Meteorologie Eudoxos und Meton), in der Darstellung ihrer Verdienste zeigt er sie jedoch eigenwillig bis zur Verzerrung.»

⁷⁹ Vor allem in der älteren Forschung wurde dieser stossende Widerspruch für die Figur Eumolps betont. Vgl. dazu z.B. W. Arrowsmith (1966) S. 321: «It is not only that Eumolpus' rank and tortured language proves his poetic point — that *luxuria* did destroy Rome — but that Eumolpus elsewhere is a flagrant practicer of the very moral vices he so roundly lashes here, particularly pederasty. He is, in short, the hypocrite of a traditional culture, whose values have become words without substance — that is, rhetoric.»

⁸⁰ Vgl. dazu ausführlich Kap. 1.

Demokrit, Eudoxos und Chrysipp an.⁸¹ Alle drei stehen exemplarisch für das ambivalente Verhältnis des wissenschaftlichen Erforschungsdrangs zum Leben. Demokrit vernichtete den Gegenstand seines Interesses, indem er den Pflanzen den Saft auspresste (88,3: *itaque hercule herbarum omnium sucos Democritus expressit*), Eudoxos und Chrysipp bringen sich mit ihren Forschungen selbst in Lebensgefahr: Eudoxos habe sein Leben auf einem schwindelnd hohen Berggipfel zugebracht (88,4: *in cacumine excelsissimi montis consenuit*), Chrysipp habe sich mit seinen Substanzen um Gesundheit und Verstand gebracht (88,4f: *ter elleboro animum deterisit*; er schärfte seinen Verstand dreimal mit Nieswurz⁸²). Der Wunsch nach wissenschaftlicher Erkenntnis ist dabei im Vokabular von ‚Innen‘ und ‚Aussen‘, von ‚Verborgenem‘ und ‚Ans-Licht-Bringen‘ formuliert. Zweimal verwendet Eumolp das Verb *latere* (88,3 und 88,4), er beschreibt damit die Erkenntnis als Vorgang, in dem Wissen aus dem Verborgenen ans Licht gebracht wird. Die Idee der gesicherten und vollkommenen Erkenntnis formuliert Eumolp mit den Verben des Erfassens und Ergreifens wie *deprehendere* (88,4) und *comprehendere* (88,6). In der Darstellung der beiden Künstler Lysipp und Myron wird das Charakteristikum des ambivalenten Verhältnisses zum Leben wiederholt. Auch sie vernachlässigten während ihrer Arbeit ihre eigenen vitalen Bedürfnisse. Ihr Streben ist einzig auf die Schöpfung vollkommener Kunstwerke gerichtet, die in ihrer handwerklichen Vollendung gleichsam echt und natürlich sein könnten. So konzentriert sich Lysipp in seiner Arbeit auf eine einzige Plastik, deren Ausdruck und Züge er perfektionieren will (88,5):

Lysippum statuae unius lineamentis inhaerentem inopia extinxit

«Entbehrung kostete Lysipp das Leben, während er mit den Zügen einer einzigen Statue beschäftigt war.»

Und auch Myron fand den Worten Eumolps gemäss keine Zeit für sein Leben, während er seine Kunst so perfektionierte, dass die aus Bronze geschaffenen Menschen und Tiere fast lebendig schienen (88,5f.):

et Myron, qui paene animas hominum ferarumque aere comprehendit, non invenit heredem.

«und Myron, der mit seiner Bronzekunst beinahe beseelte Menschen und Tiere festhielt, hat keinen Erben gefunden.»

⁸¹ Zu Demokrit vgl. oben Anm. 76. Eudoxos war Geograph und Mathematiker, berühmt aber vor allem auch als Begründer der griechischen wissenschaftlichen Astronomie (etwa 390-340 v.Chr.). Chrysippus war der dritte Leiter der Stoa (etwa 280-206 v.Chr.). «Moderne Philosophiehistoriker würdigen insbesondere seine Beiträge zu Sprachtheorie und Logik.» (Habermehl [1999] S. 146.)

⁸² Nieswurz wurde in der antiken Medizin als Purgativum verwendet, ebenso um die Geisteskräfte zu schärfen. Vgl. dazu ausführlich P. Habermehl (1999) S. 146ff.

Der Belebung des Kunstwerks steht die Vernachlässigung des eigenen Lebens entgegen.

Die Kategorien von Kunstfertigkeit und Inspiration drehen sich vor allem um Innen und Aussen, um die ich die Problematik der Ästhetik mit der Figur Eumolps diskutiert sehe. Die Darstellung der wissenschaftlichen Leistungen von Demokrit, Eudoxos und Chrysipp in Eumolps Worten ist deutlich als Kritik dieser ausschliesslichen Hinwendung zur Wahrheitsfindung und Erschliessung der äusseren Objektwelt lesbar. Eklatant wird diese Kritik für die Charakterisierung der Vertreter der Kunst, deren Bestreben auf die Vervollkommnung und Vollendung des Kunstobjektes gerichtet ist. In einer Lektüre gegen den «moralischen Pakt» verbirgt sich hinter diesen Worten Eumolps mehr als ein «joke»⁸³ oder ein ironisierender Effekt wie ihn N.W. Slater anführt⁸⁴. Mit der Figur Eumolps ist implizit eine Kunst- und Dichtungstheorie skizziert, in der die Kategorien von Techne und Enthusiasmus sowie das Verhältnis von Kunstwerk und Natur verhandelt wird.

Eumolp selbst hingegen ist als Künstlerfigur konzipiert, die den eigentlichen Schöpfungsakt im spontanen Gestalten der Phantasie, d.h. im Enthusiasmus erlebt, und der sich des defizitären und unvollendeten Charakters des Kunstobjekts im Verhältnis zum schöpferischen Akt der Inspiration bewusst ist. Es kann kein Zufall sein, dass er sowohl seine spontane Version der *Troiae Halosis* als auch seine Darstellung des *Bellum Civile* als unfertig entschuldigt. So leitet er in der Bildergalerie seine Interpretation des Bildes, das den Fall Trojas darstellt, mit den Worten ein, dass er *versuchen* werde, das Werk in Versen zu erschliessen (89: *itaque conabor opus versibus pandere*). P. Habermehl merkt zu dieser Stelle an, dass die Form der Improvisation «sich gerade in der Rhetorik der Kaiserzeit grosser Beliebtheit»⁸⁵ erfreut habe. C. Connors allerdings weist darauf hin, dass die Ankündigung einer spontan improvisierten Ekphrasis nicht eingelöst werde. Denn die einleitenden Verse sind nicht eigentlich als Bildbeschreibung lesbar, sondern stellen in erster Linie einen temporalen Bezugsrahmen für das Thema des Falls von Troja dar.⁸⁶ Auch dem *Bellum Civile* schickt Eumolp in ähnlicher Weise die Worte voraus, dass es sich hier um einen spontanen Wurf handle, dem freilich die letzte Hand noch fehle (118,6: *tamquam, si placet, hic*

⁸³ J. Elsener (1999) S. 39.

⁸⁴ N.W. Slater (1990) S. 208: «The interest of these *exempla* is to give the tone of historical authority to Eumolpus's prefabricated myth of decline, but for a reader who knows the real history of these artists, the effect is immediately ironized.»

⁸⁵ P. Habermehl (1999) S. XXIV.

⁸⁶ C. Connors (1998) S. 88: «We may expect Eumolpus to offer an ecphrastic description of the painting. However, in its opening, the poem displays no overt signals that it is an ecphrasis of a painting, such as spatial pointers or references to an artist's skill. The opening lines are especially hard to imagine in visual terms because their frame of reference seems more temporal than spatial (89.1-6).» Ebenso J. Elsener (1993) S. 40.

impetus, etiam sie nondum recepit ultimam manum). Ein Bezug zum fragmentarischen und unvollendeten Charakter zu Lukans *Pharsalia* ist hier offenkundig.⁸⁷

Unabhängig von diesem intertextuellen Bezug sind diese Worte auch lesbar als Elemente eines allgemeineren Kunst- und Dichtungsverständnisses, das von einer generellen Unmöglichkeit des fertigen und vollendeten Kunstobjektes ausgeht. Eine solche Lektüre fügt sich auch in die immer wieder festgestellte «verquere Kraft»⁸⁸ von Eumolps Verseinlagen ein. C. Connors weist die Selbstreflexivität der beiden grösseren Eumolpischen Verseinlagen nach und deutet die ‚Schwächen‘ der Gedichte als poetische Funktion: Die vielen Wortwiederholungen sowie das zahlreiche Auftreten des iterierenden Präfixes *re-* stellen aus dieser Perspektive die Faszination an der wiederholenden Erzählung und die Schwierigkeit der Nachschöpfung grosser epischer Vorlagen aus.⁸⁹ Wie C. Connors möchte auch ich Eumolp als «figure of metaliterary dimensions»⁹⁰ ins Zentrum rücken. In einer Perspektive, die der Frage nach den Kategorien von *Techne* und *Enthusiasmus* nachgeht, figuriert Eumolp als Künstlerfigur, die die Inspiration für den Kunstakt ins Zentrum stellt und jegliche technische und handwerkliche Gestaltung der äusseren Objektwelt dem Moment des *Enthusiasmus* als *per se* immer defizitär unterordnet. Sowohl die einleitenden Worte Eumolps zur *Troiae Halosis* und zum *Bellum Civile* wie auch seine Darstellung grosser Wissenschaftler und Künstler legen eine solche Lektüre nahe, die Eumolp als Dichterfigur versteht, der an der Idee des ‚fertigen‘ Kunstobjekts zweifelt.

Mit Eumolps produktionsästhetischer Leitidee des dichterischen *Furors* bzw. der Divergenz von innerem und äusserem Werk ist auch die Frage des Verhältnisses von Kunst und Natur verknüpft. Bereits beim ersten Aufeinandertreffen von Enkolp und Eumolp in der Bildergalerie wird der — wohl zeitgenössisch anerkannte — mimetische Kunstanspruch⁹¹ von Enkolp zum Thema gemacht. Die Bilder sind nämlich in ihrem mimetischen Anspruch so gut, dass sie es — mit den Worten Enkolps — mit der Natur aufnehmen können (83,1):

*in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. nam et Zeuxidos manus vidi
nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate
certantia non sine quodam horrore tractavi*

«Ich gelangte in eine Bildergalerie mit allerlei wunderbaren Gemälden. Denn ich sah sogar Originale von Zeuxis, die von den Unbilden der Zeit noch unbeschadet waren, und ich

⁸⁷ Vgl. dazu C. Connors (1998) v.a. S. 139ff.

⁸⁸ P. Habermehl (1999) S. XXXIV, wo er auch einen Überblick über die Forschungsmeinungen zu Eumolps Dichtkunst bietet.

⁸⁹ C. Connors (1998) S. 93.

⁹⁰ C. Connors (1998) S. 144.

⁹¹ Vgl. dazu oben Kap. 5.3; ähnlich Elsner J. (1993) S. 31: «Here Encolpius betrays the taste of his time.»

berührte nicht ohne eine Art ehrfürchtigen Schauer Skizzen von Protogenes, die so wahrheitsgetreu waren, dass sie es mit der Natur selbst aufnahmen.»

Mit Zeuxis, Protogenes und Apelles nennt Enkolp «the highlights from any educated Roman's catalogue of the great and the good»⁹². Für den Mythos kann neben Pygmalion, den ich eingangs erwähnt habe, auch Dädalus als archetypischer Künstler genannt werden, dem die Problematisierung der Kategorien von *Techne* und *Inspiration* auf den Leib geschrieben ist. Von seinen Statuen ist sprichwörtlich überliefert, dass sie fortgelaufen seien.⁹³ Handwerkliche Vervollkommenung des Kunstobjekts ist in den *Satyrica* nicht nur in der Kunstkritik Eumolps exemplarisch mit den Künstlerfiguren Lysipp und Myron angesprochen. Als Sinnbild und Verkörperung eines Kunstverständnisses, das die Kategorie der *Techne* favorisiert, werden während der *Cena* mit Trimalchios Speiseinszenierungen auch zwei besondere mechanische Installationen vorgeführt. Mit Trimalchios Koch Dädalus, der wie sein mythischer Namenspatron in technischer Vervollkommenung gleichsam lebendige Objekte kreiert,⁹⁴ wird während der *Cena* ein erstes Mal auch ein mechanischer Vorgang ins Spiel gebracht. Auf die Aufforderung Trimalchios hin schneidet der Koch Dädalus in einer Show-Einlage mit einem Schlachtmesser einer Sau den Bauch auf, um sie auszunehmen. Der Anschein trügt, die Sau ist dem Gesamtprogramm Trimalchios entsprechend bereits ausgenommen, präpariert und fürs Essen vorbereitet. Nachdem der Koch sein Messer nur in wenigen Hieben geschickt angesetzt hat, öffnet sich der Bauch der Sau wie von selbst, und es kullern die verschiedensten Sorten von Würsten aus dem Innern der Sau heraus. Enkolp beschreibt diesen Moment der Show-Einlage mit dem Begriff des ‚*automatum*‘ (50,1). Damit wird das Spannungsfeld von tot und lebendig, in dem die *Cena* insgesamt steht, weiter aufgefächert, indem das tote Tier gleichsam ‚funktioniert‘ und wie mechanisch den Bauch freigibt auf bereits zum Mahle vorbereitete ‚Innereien‘. Das Moment des Mechanischen verwischt an dieser Stelle aber nicht nur den Unterschied von lebendig und tot. Die Szene stellt vor allem auch ein perfektes Arrangement dar. Drohte das Programm des Gastmahls eben noch zu scheitern, da der Koch angeblich vergessen hatte, die Sau auszunehmen, erscheint nun die Zubereitungs- und Kochkunst des Dädalus umso perfekter.

Unter Bezugnahme auf die Inszenierung der scheinbar noch nicht ausgenommenen Sau greift Enkolp in seiner Erzählung der *Cena* den Begriff des ‚*automatum*‘ ein zweites Mal auf. Nachdem ein Akrobat gestürzt und direkt auf Trimalchio gefallen war, vermutet Enkolp darin nicht zu Unrecht eine von Trimalchio in Szene gesetzte Darbietung (54,3):

⁹² J. Elsner (1993) S. 31. Vgl. Plin. *nat.* 35.61, 35.79 und 35.80; ebenso Quint. *inst.* 12.10.3-6.

⁹³ Plat. *Euthyph.* 11cd; *Meno* 97d; Dio Chrys. *or.* 37,9-10.

⁹⁴ Vgl. dazu ausführlich Kap. 4.2.2.

nec enim adhuc exciderat cocus ille qui oblitus fuerat porcum exinterare. itaque totum circumspicere triclinium coepi, ne per parietem automatum aliquod exiret...

«Noch war mir nämlich der Koch nicht entfallen, der vergessen hatte, die Sau auszunehmen. Ich schaute mich deshalb im ganzen Speisesaal um, ob nicht irgendein Mechanismus aus der Wand hervorkäme...»

R. Herzog hat in seiner Analyse des Festes bei Trimalchio vor allem das Moment des «in sich geschlossenen perfekten und überraschenden Arrangements»⁹⁵ als charakteristisches Merkmal der Atmosphäre des Zwangs herausgearbeitet: «Die Beherrschung der Szene und ihr *Arrangement* beweist sich in der *Perfektion als Eliminierung* des unzulänglichen Alltags, *des Misslingens*.»⁹⁶ Mit den perfekten Arrangements während der *Cena* sind bereits kunsttheoretische Kategorien angedeutet, wie sie mit der Figur Eumolps aufgenommen sind. Dädalus und Trimalchio inszenieren ihre (Koch)Kunst in handwerklicher Perfektion, sie verstehen ihre Kunst als Vollendung des Kunstobjektes bzw. des Arrangements und der Szenerie.

Neben Dädalus betritt mit Eumolp eine zweite, andere Künstlerfigur die Bühne der *Satyrice*. Mit ihm werden die Zusammenhänge um die Rolle der Körperlichkeit und ‚Sinnlichkeit‘ und ihrer Gestaltung in der Kunst, wie sie mit dem Gastmahl bei Trimalchio zur Darstellung kommen, aufgenommen.

5.4 Eumolps Kunsttheorie

Mit der Dichterfigur Eumolp sind die Themen, die sich während der *Cena* des Trimalchio gleichsam im Hintergrund eröffnen, aufgenommen und situiert. Trimalchios Koch Dädalus verkörpert ein Kunstprogramm der reinen Materialität, seine Speisekreationen sind insofern vollendete Kunstwerke, als sie auf der Basis einer perfekten Handwerkskunst Objekte der äusseren Welt zum Verwechseln ähnlich nachahmen. Diesem Kunstprogramm korrespondiert während der *Cena* eine Atmosphäre des mechanischen Zwanges, die auf der Idee der Beherrschung der äusseren Welt als der Beherrschung der Szene und ihres Arrangements basiert. Eumolp steht für ein anderes Kunstprogramm. Er ist als Künstler konzipiert, der, am Kunstwerk zweifelnd, den schöpferischen Akt der Inspiration ins Zentrum stellt. Dementsprechend verfolgt er mit seinen Kunstwerken, d.h. seinen Gedichten, nicht *das* perfekte Kunstobjekt. Die unfertigen Versionen der *Troiae Halosis* und des *Bellum Civile* habe ich als exemplarisch für Eumolps Kunstverständnis gedeutet.

⁹⁵ R. Herzog (1989) S. 138.

⁹⁶ Ebd.

Eumolps Ausführungen zu alten und vorbildhaften Wissenschaftern und Künstlern, seine Klage über den Verfall der Künste und seine eigenen, unfertigen Gedichte funktionieren, so meine These, als Folie für eine Kunst- und Dichtungstheorie, die sich in wesentlichen Punkten auf die Darstellung Eumolps von autoritativen Persönlichkeiten aus Wissenschaft und Kunst bezieht und gleichzeitig von ihr abhebt. Charakterisieren lässt sich dieser dichtungstheoretische Anspruch, der selbstverständlich nirgends als geschlossener Systementwurf expliziert ist, wie folgt:

Im Sinne einer Autonomie der produktiven Einbildungskraft muss sich der Künstler ausschliesslich in sein Inneres wenden. Vollkommen und vollendet ist das Kunstwerk allenfalls nur in diesem Moment der produktiven Phantasie im Enthusiasmus. Dieser schöpferische Akt ist unabhängig von der Ausführung. Vielmehr ist es so, dass jede Transformation in ein Kunstobjekt als ein äusseres Dauerndes kaum ohne Verlust abgeht. Die autonome produktive Einbildungskraft bedeutet also auf der anderen Seite für das geschaffene Kunstprodukt, dass dieses im Verhältnis zum Schöpfungsakt immer defizitär ist. Es gibt eine Divergenz von innerem und äusserem Werk. Das Kunstwerk ist an die Morphologie der äusseren Objektwelt gebunden, vermag aber in der starren Form das eigentliche Kunstwerk im Enthusiasmus niemals zu fassen. Der Divergenz von innerem und äusserem Werk entspricht also auch die Divergenz von Enthusiasmus und Techne. Der Künstler, der sich vor allem nach Aussen orientiert und sich auch die Elemente der objektiven Welt konzentriert, wird immer mit der Erfahrung des Defizitären konfrontiert sein.

Es ist ein Zeichen mangelhafter Begabung, wenn man sich zu ausgiebig mit körperlichen Dingen beschäftigt, zum Beispiel: wenn man zuviel Sport treibt, zuviel isst, zuviel trinkt, zu oft zur Toilette rennt, um sich zu entleeren, und zu oft den Beischlaf ausführt. Statt dessen sollte man diese Dinge nur nebenbei tun, und die ganze Fürsorge sollte auf die Entfaltung deiner Vernunft gerichtet sein.¹

(Epiktet, *ench.* 41, in der Übersetzung von R. Nickel)

6 Zusammenfassung und Fazit

Es wird viel erzählt von der Liebe und dem Essen in den *Satyrica*. Das ‚Alimentäre‘ und das ‚Sexuelle‘² sind in Petrons Werk aus dem 1. Jh.n.Chr. in besonders gewichtiger und expliziter Form Gegenstand des Romangeschehens. Mit dem Gegenstand dieser an die körperlichen und ‚natürlichen‘ Gegebenheiten gebundenen Akte des Essens und der Liebe kann man sich aus ganz verschiedenen Interessensgebieten heraus beschäftigen. Denn erstens stellen die Nahrungsaufnahme, verstanden «als Reproduktion des menschlichen Individuums im Essakt», und die Sexualität, verstanden «als Reproduktion der Gattung im Zeugungsakt»³, biologische Grundgegebenheiten zur Erhaltung des Lebens im Angesicht des Todes dar. Das Essen und die Liebe sind zweitens aber auch immer Teil eines kulturellen Ordnungszusammenhangs, dessen Bedeutung und Sinn im Laufe der Geschichte Änderungen unterworfen ist. Drittens, und damit bezeichne ich mein ausschliessliches Interesse an diesem Thema, steht mit dem Gegenstand des Alimentären und des Sexuellen auch die Rede über das Essen und die Liebe in der Literatur zur Diskussion. So war es formuliertes Ziel der vorliegenden Arbeit, das Thema der Körperlichkeit innerhalb der *Satyrica* einer Lektüre gegen den «Vertrauenspakt» des Textes mit dem Leser, wie ihn Paul Ricoeur formuliert hat, zu unterziehen. Kritisch reflektiert wurden im Rahmen dieser Perspektive zum einen die Erzählstrategien, mittels denen der Text ganz bestimmte Werturteile bezüglich moralischer und geschmacklicher Kategorien in Sachen Sexualität und Essen nahelegt. Zum anderen wurden im Rahmen dieser Fragestellung, die sich dem geniessenden Verstehen des Leseaktes entzieht und vor allem die

¹ Epiktet *ench.* 41: Ἀφύιας σημεῖον τὸ ἐνδιατρίβειν τοῖς περὶ τὸ σῶμα, οἷον ἐπὶ πολὺ γυμνάζεσθαι, ἐπὶ πολὺ ἐσθίειν, ἐπὶ πολὺ πίνειν, ἐπὶ πολὺ ἀποπατεῖν, ὀχευεῖν. ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐν παρέργῳ ποιητέον· περὶ δὲ τὴν γνώμην ἢ πᾶσα ἔστω ἐπιστροφή.

² Mit den Begriffen des ‚Sexuellen‘ und des ‚Alimentären‘ wird im kulturwissenschaftlichen Zusammenhang auf die menschliche Sinnlichkeit «als Basis und gleichsam ‚organisches‘ Fundament der Kultur und ihrer transformierenden Kraft» verwiesen. (G. Neumann, [1993c] S. 408).

³ G. Neumann (1993c) S. 396.

Techniken und Überzeugungsstrategien des Textes im Blick hat, die Bedeutungsprozesse auf der Metaebene der ästhetischen Inszenierung ins Zentrum des Interesses gerückt.

Ich habe für die besprochenen Textstellen die Hauptthese entwickelt, dass in den *Satyrica* zwei verschiedene Zeichen- und Sinnsysteme verhandelt werden. Garant des Sinnsystems ‚Logos‘ ist die Sprache, und der Entzifferung von Lebenssinn entspricht in diesem Fall die Unsterblichkeit und Ewigkeit der Idee. Garant des Sinnsystems ‚Leib‘ ist der Körper. Der Entzifferung von Lebenssinn entspricht in diesem Fall die grosszügige Vergeudung des Augenblicks und des sinnlichen Genusses. In der antiken Literatur ist mit Platons *Symposion* eine Texttradition begründet, in der das Thema des gemeinsamen Mahls wesentlich mit der Frage nach der Rolle der Sinnlichkeit und ihrer Gestaltung in der kulturellen Sinnstiftung verknüpft ist. Im *Symposion* Platons sind Sinnenfreuden sowie Reden und Gedanken- und Ideenspiel, das «die Rolle der Sinnlichkeit, des Kulinarischen wie des Erotischen, in der menschlichen Selbstbildung»⁴ bedenkt, eng miteinander verflochten.

In den *Satyrica* wird durch ein kompliziertes Spiel der Figurenkonstellationen diese Thematik aufgegriffen und variiert. Das Sinnsystem des ‚Logos‘, das über Sprache funktioniert, wird exemplarisch an der Idee der odysseischen Geschlechterordnung, deren Notwendigkeit die Hauptfigur Enkolp zwar behauptet, die jedoch durch seine körperliche Impotenz unterlaufen wird, aufgezeigt. Enkolps Körper widersetzt sich der versprochenen Idee der Geschlechterordnung. Damit scheitert er an der Differenz von Sprache und Körper. Enkolps körperliche Selbsterfahrung spottet jeder metaphorischen und übertragenen, ins Sprachliche gemilderten Verschiebung. Sein Körper steht damit auch exemplarisch für die Verweigerung der Organisationskraft der Idee, wie sie als Einheit von Wort und Sinn für die Tradition des Logozentrismus von Bedeutung ist. In dieser Tradition ist das Zeichen als Sprachzeichen vom Lebensprozess entzweit, was Enkolp schmerzlich erfährt.

Das Sinnsystem ‚Leib‘ wird durch die Figur Trimalchios repräsentiert. Garant dieses Sinnsystems ist nicht die Sprache, sondern der Körper selbst. Mit den Speisekreationen seines Kochs Dädalus steht Trimalchio für ein Zeichen- und Sinnsystem, das in radikalem Gegensatz zur logozentrischen Tradition steht. Seine Speisekreationen sind als Kunstzeichen zu lesen, die den Nahrungskreislauf als Konzept von Ambivalenz und Vergänglichkeit darstellen. Sie sind Zeichen für den Prozess von Leben, Vergänglichkeit und Tod, für Körperlichkeit und Sterblichkeit. Auch Trimalchios Sprachwitze, die die Distanz von Gesagtem und Gemeinten ausloten und damit die Uneigentlichkeit von Sprache umspielen und ausstellen, lassen sich diesem Konzept der Ambivalenz zuordnen. Ebenso die Wiedergängerfiguren (Werwolf und Hexen), die in den von Nikeros und Trimalchio erzählten Schauergeschichten nicht zu Tode

⁴ G. Neumann (1993a) S. 307.

kommen wollen. Trimalchio verweigert mit seinen Speisekreationen und seinem Inszenierungskonzept der Ambivalenz eine Ästhetik der Verklärung des Körpers.

Mit der Figur des Dichters Eumolp werden die gleichsam im Hintergrund der Erzählungen Enkolps sichtbar gewordenen Fragen nach der Kunst aufgenommen und situiert. Die literarischen Bilder, die mit der Anthropophagie zur Anschauung kommen, eröffnen Bezugspunkte zur Thematik der Körperlichkeit und künstlerischen Sinnproduktion, wie sie auch mit den Liebesabenteuern Enkolps und während der *Cena* Trimalchios angesprochen ist. Eumolp setzt mit dem Anthropophagieangebot ein vergleichbares Sprachspiel, wie es Trimalchio innerhalb der *Cena* vorführt, in die Tat um. Mit der ‚Bewahrheitung‘ von der Metapher vom ‚Fressen und Gefressenwerden‘ treibt er sein Handeln zur vollen Körperlichkeit der Sprache, das heisst zur materiellen ‚Bewahrheitung‘ von sprachlichem Bedeuten. Die volle Körperlichkeit der Sprache, die über eine direkte Referenz ‚beglaubigt‘ werden muss, kann mit Eumolps Testament in Analogie zur tabulosen Menschenfresserei gesetzt werden. Der Nullpunkt der Kulinarik und Gastrosophie in der Anthropophagie entspricht in dieser Analogie von Eumolps Umsetzung der Metapher in die Tat dem Nullpunkt der Sprache, deren Symbolfähigkeit sich auf direkte Referenz beschränkt. Eumolps kulinarische Anweisung der Aromatisierung und Zubereitung seiner Leiche stellt dabei als Schluss dieser Episode — ob nur aus Gründen des fragmentarischen Zustands, muss offen bleiben — die zentrale Frage des Geschmacks zur Disposition. Denn die tabulose Menschenfresserei funktioniert im Rezept Eumolps nur über die Geschmacklosigkeit im Sinne der ‚Indifferenzierung‘ von Geschmack.

Nimmt man Eumolps Anthropophagieangebot, in dem Sprache und Essen explizit analogisiert werden und das als Nullpunkt von Redekultur und Kulinarik als eine Kultur der Geschmacklosigkeit charakterisiert werden kann, zum Ausgangspunkt der Frage nach einer Kultur des Geschmacks, so definiert sich mit Eumolp eine Kultur des Geschmacks vor allem über die Einhaltung des Tabus des Menschenessens und damit über Bedingung der Enthaltung von Menschenfleisch: kurzum über eine bestimmte Form von Enthaltung und Diät. Mit dem literarischen Bild einer Kultur des Geschmacks als Diät wird — so habe ich dieses Bild gedeutet — eine Kultur der Zunge entworfen: Die Zunge ist das Organ der Rede und der sprachlichen Sinnstiftung ebenso wie das Organ des sinnlichen Geschmacks an den Speisen. Sie steht damit als Schaltstelle zwischen Körper und Zeichen, zwischen sinnlichem Geschmack und sprachlicher Sinnstiftung, zwischen Bauch und Gehirn.

Mit der Figur Eumolps sind auch theoretische Fragen nach den Kategorien von künstlerischer Ekstase und Kunstfertigkeit (Techne) sowie nach dem Verhältnis der Kunst zur Natur thematisiert. So figuriert Eumolp als Künstlerfigur, die die Inspiration für den Kunstakt ins Zentrum stellt und jegliche technische und handwerkliche Gestaltung der äusseren Objektwelt dem Moment des Enthusiasmus als per se immer defizitär unterordnet. Dementsprechend verfolgt er mit seinen Kunstwerken, d.h. seinen Gedichten, nicht *das* perfekte Kunstobjekt.:

Das Sinnsystem der reinen Materialität, dessen Kunstprogramm auf Kunstfertigkeit und dem Anspruch des perfekten Kunstwerks basiert, wird der Rolle und Bedeutung der Sinnlichkeit und Körperlichkeit im künstlerischen Sinnstiftungsprozess nicht gerecht.

Was Lebenssinn und Kultur (im Sinne menschlicher Selbstvergewisserung) heissen kann, zwischen der Unsterblichkeit der (entkörperlichten) Idee und der Vergeudung des sinnlichen Genusses, wird im aufgefächerten Spiel der ‚Körpergeschichten‘ in Petrons *Satyrica* entfaltet: Als eine Kultur des Geschmacks und der Diät einerseits, zwischen Überdruß und Vergeudung im Zeichen des alimentären Codes der reinen Körperlichkeit, und als sich ständig wandelbare Organisationsformel der sublimierten Sinnlichkeit in der Idee andererseits. Was die Wandelbarkeit der Organisation der Sinnlichkeit in der sublimierten Idee heissen könnte, wird mit der Erzählung von der ‚Witwe von Ephesus‘ vorgeführt. So verweist diese Erzählung Eumolps auf die — zugegebenermassen neue — Idee und Möglichkeit der Organisation von Mann und Frau jenseits starrer Ordnungssysteme und diesseits von (sinnlichem) Genuss und Geschmack.

Ich möchte zum Schluss und als Fazit auf meine Einleitung zurückkommen. In dem kurzen Forschungsüberblick, wie ich ihn dort referiere, zeichnen sich die folgenden zwei Fragenkomplexe als zentral ab: Zum einen geht es in der Auseinandersetzung mit Petrons Werk immer wieder um die Frage der inhaltlichen Kohärenz und des inhärenten Wertesystems, zum anderen wird — eng damit zusammenhängend — diskutiert, ob in den *Satyrica* eine moralische, philosophische oder ästhetische Position sichtbar ist und inwiefern sich die *Satyrica* demzufolge in den literatur- und zeitgeschichtlichen Hintergrund einordnen lassen. Als Resultat meiner Arbeit möchte ich folgendermassen Stellung nehmen.

In meiner Lektüre gegen den «Vertrauenspakt» des Textes mit dem Leser wurde eine thematische Kohärenz der *Satyrica* insgesamt sichtbar, die Enkolps Abenteuer inhaltlich enger miteinander verbunden zeigen, als bis anhin angenommen. Im Besonderen legt Enkolps Rollenspiel und Ausprobieren von Lebens- und Sinnmöglichkeiten eine inhaltliche Verknüpfung seiner verschiedenen Abenteuer zum Besuch der *Cena* bei Trimalchio nahe: Es geht auf der Metaebene der ästhetischen Inszenierung um die Frage menschlicher Selbstvergewisserung zwischen der Unsterblichkeit der versprochenen Idee und der Sterblichkeit des Körpers. Im Urtext aller Gastmähler, in Platons *Symposion* verkörpert Sokrates die «vorgelebte Balance» zwischen «Genuss am Fleisch» und «Genuss im Geist»⁵. Sokrates gestand der Stillung des Hungers und des Geschlechts nicht nur ihren notwendigen Raum zu, sondern vertrat und lebte ein Gleichgewicht zwischen körperlichem Genuss und Geist. Allerdings hat

⁵ D. Krusche (1993) S. 44f.

diese von Sokrates vorgelebte Balance ihn als Person nicht überlebt, wie D. Krusche in seinem Aufsatz zum Thema ‚Genuss und Selbsterfahrung‘ ausführt.⁶ Nicht nur seine Schüler, die Kyniker auf der einen und die Eudaimonisten oder Kyrenaiker auf der anderen Seite, waren sich in der Frage der Auslebung des Genusses uneins und vertraten unterschiedliche Positionen. Auch im Hellenismus standen sich in dieser Sache die Stoiker und die Epikureer mit verschiedenen Meinungen gegenüber. Während die Epikureer die Lust, die als Abwesenheit von Schmerz und Unruhe definiert wurde, als Lebensziel erklärten, lag für die Stoiker das Ziel des Menschen darin, frei von Affekten Apathie zu finden. Die Stillung der Triebe des Hungers und des Geschlechts wurde zwar als unvermeidlich eingeräumt, insgesamt aber sollten Affekte, die als übersteigerter Trieb verstanden wurden, vermieden werden. Selbstkontrolle und rigoristische Individualethik unter dem Einfluss der Stoa erreichten im 1. Jahrhundert n.Chr. mit Seneca einen ersten Höhepunkt. Die Stoa kann mit A.D. Leeman als «geistige[r] Halt»⁷ von Petrons Zeit bezeichnet werden, sie ist als philosophischer Hintergrund sowohl in Lukans⁸ wie auch Persius’⁹ literarischem Schaffen manifest. Hand in Hand mit der stoischen Philosophie zeichnet sich auch in der Medizin der Kaiserzeit ein Wandel im Verständnis des Körpers und der Körperlichkeit ab: «Misstrauen gegenüber den Lüsten, Beharren auf den Wirkungen ihres Missbrauchs auf den Körper und die Seele, Aufwertung der Ehe und der ehelichen Pflichten, schwindendes Interesse an den geistigen Bedeutungen, die der Knabenliebe beigelegt waren: im Denken der Philosophen und Ärzte der ersten beiden Jahrhunderte liegt eine Strenge, für die die Texte von Soranus und von Rufus von Ephesos, von Musonius oder Seneca, von Plutarch wie von Epiktet oder von Marc Aurel zeugen.»¹⁰ Diesem Misstrauen allem Körperlichen gegenüber entsprach auch die Verklärung des Daseins im Angebot einer Vielzahl von Erlösungsreligionen und Mysterienkulten. Dieser Rückzug auf das persönliche Heil sowie die von M. Foucault konstatierte «Sorge um sich» sind typische Entwicklungen für die Gesellschaft der Kaiserzeit und können als Reaktion auf die politisch instabilen Verhältnisse sowie den Verlust von politischen Freiheiten verstanden werden.¹¹

⁶ Ebd.

⁷ A.D. Leeman (1985) S. 281.

⁸ Dieser Hintergrund wird vor allem für das unvollendete Epos *Pharsalia* hervorgehoben, in dem Lukan auf das handelnde Eingreifen der Götter verzichtet. Das Fehlen dieses traditionellen Elements wird auch als kritische Auseinandersetzung mit der Stoa gedeutet, in «welcher die Herrschaft der Vernunft im Kosmos und damit das Wirken der göttlichen Vorhersehung der Geschichte behauptet» wird. (G.B. Conte (1997) S. 238).

⁹ Der stoische Philosoph Annaeus Cornutus war Persius’ Lehrer. Die Themen und Gegenstände seiner Satiren stehen der stoischen Diatribe nahe.

¹⁰ M. Foucault, *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit* Bd. 3, Frankfurt/M 1989 [1984], S. 55.

¹¹ Vgl. dazu das Referat ‚Römische Philosophie‘ von M. Erler, in: F. Graf (Hrsg.) *Einleitung in die lateinische Philologie*, Stuttgart 1997, S. 537-598, bes. S. 563ff: «Ein Grund für den Erfolg der Stoa mag in der starken Betonung praktischer *virtus* als Ideal für Staat und individuelles Verhalten angesehen werden. In den Zeiten eingeschränkter politischer Freiheit richtete sich der Blick weniger auf den idealen Bürger und vollkommenen Staat Ciceros als auf eine eher rigoristische Individualethik mit kynischem Einschlag...» Ähnlich

Petrons Inszenierung der Motive des Essens, der Impotenz und des Todes verweigern sich als ‚Bewahrheitung‘ des sterblichen Leibs und des stummen Körpers jeglicher Verklärung der Körperlichkeit auf philosophischem, medizinischem oder ästhetischem Hintergrund. Allerdings offenbaren Petrons *Satyrica* weder «mit frivolem Ingrimm ein antistoisches, epikureisches Lebensprinzip» noch ziehen sie die Stoa «dadurch ins Lächerliche», indem gezeigt wird, «dass ihr höchster Wert, die geistige Unabhängigkeit, in einer Welt politischer Sklaverei nicht allein auf der Basis einer strengen Moral, sondern auch auf der eines entschiedenen Amoralismus zu erlangen sei»¹². Denn auch ohne moralische Wertung erscheint Trimalchios Sinnstiftung der reinen Körperlichkeit insofern in einem kritischen Licht, als Trimalchio im wahrsten Sinne des Wortes auf Geschmacklosigkeit zielt. Ich verstehe Enkolps doppeltes Scheitern, an der sprachlichen Sinnstiftung der odysseischen Gesellschaftsordnung einerseits und am Geschmack der reinen Körperlichkeit am Gastmahl des Trimalchio andererseits, als impliziten Hinweis, dass weder die ästhetische Verklärung noch die ‚Bewahrheitung‘ der reinen Körperlichkeit allein der menschlichen Selbstvergewisserung angemessen sein kann. Vielmehr wird — vergleichbar der sokratischen Balance zwischen Körper und Geist — mit Eumolp Lebenssinn und Kultur entworfen als eine Kultur der Zunge. In einer so verstandenen Kultur der Diät und des Geschmacks steht die Zunge als Schnittstelle zwischen Bauch und Gehirn zeichenhaft für die sokratische Balance zwischen Genussfähigkeit und Weisheit.

auch Th. Paulsen, Wünschtäume und Ängste. Kaiserzeitliche Gesellschaft und Erotik im Spiegel des antiken Liebesromans, in G. Binder/B. Effe (Hrsg.), Liebe und Leidenschaft. Historische Aspekte von Erotik und Sexualität, Trier 1993, S. 45-62, bes. S. 45f.

¹² A.D. Leeman (1985) S. 281. Zur These, dass der philosophische Hintergrund von Petrons *Satyrica* epikureisch sei, vgl. vor allem auch G. Highet (1941).

7 Literaturverzeichnis

Textgrundlage:

Müller K. (ed.), *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, 4. Ausg., Stuttgart 1995.

Öberg J., (ed.), *Petronius. Cena Trimalchionis. A new critical edition*, Stockholm 1999.

Übersetzungen und Kommentare:

Haseltine M., *Petronius*, with an English Translation by M. Haseltine, rev. by E.H. Warrington, London 1987.

Müller K./Ehlers W., *Petronius. Satyricon - Schelmenszenen. Lateinisch-deutsch von K. Müller und W. Ehlers*, 4. Aufl., Zürich 1995.

Schnur H.C., *Petron. Satyricon*, übersetzt und erläutert von H.C. Schnur, Stuttgart 1995 [=Reclam 8533]. (enthält auch die ‚Ergänzungen‘ von F. Nodot, die um 1684 als Fälschungen in Umlauf kamen.)

Sers, O., *Pétrone. Satiricon, texte établi par A. Ernout, amendé, trad. et comm. par O. Sers*, Paris 2001.

Smith M.S., *Petronii Arbitri cena Trimalchionis. Introduction, text and commentary*, Oxford 1975.

Aragosti A./Cosci P./Cotrozzi A. (ed.), *Petronio: l'episodio di Quartilla (Satyricon 16-26.6)*, Bologna 1988.

Branham R.B./Kinney D. (ed.), *Satyricon*, ed. and transl. by R.B. Branham and D. Kinney, London 1996.

Walsh P.G., *The Satyricon*, translated with introduction and explanatory notes, Oxford 1996.

Habermehl P., *Petronius. Satyricon 79-99. Ein philologisch-literarischer Kommentar*, Berlin 1998 [unpubl.].

Sekundärliteratur:

Adamietz J., Zum literarischen Charakter von Petrons *Satyricon*, *RhM* 130 (1987), S. 329-346.

Adamietz J., Circe in den *Satyricon* Petrons und das Wesen dieses Werkes, *Hermes* 123 (1995) S. 320-334.

Anderson G., The Novella in Petronius, in: H. Hofmann (ed.), *Latin Fiction. The Latin Novel in Context*, London 1999, S. 52-63.

Angerer M.-L., *The body of gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*, Wien 1995.

Arrowsmith W., Luxury and death in the *Satyricon*, *Arion* 5 (1966) S. 304-331.

- Baldwin B., *Ira Priapi*, CP 68 (1973) S. 294-296.
- Barber P., *Vampires, Burial and Death. Folklore and Reality*, New Haven 1988.
- Barchiesi A., *Extra legem: consumo di letteratura in Petronio Arbitro*, in: O.Pecere/A. Stramaglia (ed.), *La Letteratura di consumo nel Mondo Greco-Latino*, Cassino 1996.
- Bartsch S., *Actors in the Audience. Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*, Cambridge/MA, 1994.
- Beck R., *Some Observations on the Narrative Technique of Petronius*, Phoenix 27 (1973), S. 42-61; jetzt abgedruckt in: S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in The Roman Novel*, Oxford 1999, S. 50-73.
- Beck R., *Encolpius at the Cena*, Phoenix 29 (1975) S. 271-283.
- Beck R., *Eumolpus Poeta, Eumolpus Fabulator: A Study of Characterization in the Satyricon*, Phoenix 33 (1979) S. 239-253.
- Benthien C./Wulf Ch. (Hrsg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek b. Hamburg 2001.
- Benthien C., *Zwiespältige Zungen. Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum*, in: C. Benthien/Ch. Wulf (Hrsg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 104-132.
- Benz L., *Die Fabula Milesia und die griechisch-römische Novellistik*, in: L. Benz (ed.), *Scriptoralia Romana. Die römische Literatur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen 2001, S. 43-137.
- Berger R./Stephan I. (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln 1987.
- Bessone F., *Discorsi dei liberti e parodia del «Simposio» platonico nella «Cena Trimalchionis»*, MD 30 (1993) S. 63-86.
- Bischof N., *Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*. München 2000.
- Blickmann D., *The Romance of Encolpius and Circe*, A & R 33 N.S. (1988) S. 7-16.
- Blume H.-D., *Petrone's Witwe von Ephesus*, in: Festgabe O. Hiltbrunner, 1974, S. 38-55.
- Böhme H., *Eros und Tod im Wasser — »Bändigen und Entlassen der Elemente«*. Das Wasser bei Goethe, in: ders. (Hrsg.) *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt/M 1988, S. 208-233.
- Bodel J., *Trimalchio's Underworld*, in: J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore 1994, S. 237-259.
- Bodel J., *The Cena Trimalchionis*, in: H. Hofmann (ed.), *Latin Fiction. The Latin Novel in Context*, London 1999, S. 38-51.
- Bronfen E., *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, 3. und korr. Aufl., Manchester 1996.

- Callebat L., Structures narratives et modes de représentation dans le *Satyricon* de Pétrone, *Revue des Etudes Latines* 52 (1974) S. 281-304.
- Cameron A., Petronius and Plato, *CQ* 19 (1969) S. 367-370.
- Cameron A., Myth and Meaning in Petronius: Some Modern Comparisons, *Latomus* 29 (1970) S. 397-425.
- Castagna L./Vogt-Spira G. (ed.), *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur in neronischer Zeit und ihre Rezeption*, München 2002.
- Cicu L., *Donne Petroniane. Personaggi femminili e Tecniche di Racconto nel Satyricon di Petronio*, Sassari 1992.
- Collignon A., *Etude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satiricon*. Paris 1892.
- Connors C., *Petronius the Poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*, Cambridge 1998.
- Conte G.B., *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley 1996.
- Conte G.B., Die Literatur der Kaiserzeit, in: F. Graf (Hrsg.), *Einleitung in die lateinische Philologie*, Stuttgart 1997, S. 228-296.
- Cotrozzi A., Enotea e il fiume di pianto (Petroni 137; frg. LI Ernout), *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 2 (1979) S. 183-189.
- Courtney E., *A Companion to Petronius*, Oxford 2001.
- Cucchiarelli A., Mimo e Mimesi Culinaria nella *Cena di Trimalchione* (con un' esegesi di Satyr. 70), *RhM* 142 (1999) S. 176-188.
- Currie H.M., Petronius and Ovid, in: *Studies in Latin Literature and Roman History V. Collection Latomus* 206, Bruxelles 1989, S. 317-335.
- Döpp S., Antike Literatur und Karneval. Ein Hinweis auf Michail Bachtin, *Mitteilungsblatt des Deutschen Altphilologenverbandes* 30 (1987) S. 11-19.
- Döpp S., 'Leben und Tod' in Petrons *Satyricon*, in: G. Binder/B. Effe (Hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum*, Trier 1991, S. 144-166.
- Döpp S., Saturnalien und lateinische Literatur, in: ders. (Hrsg.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, Trier 1993, S. 145-177.
- Dupont F., *Le plaisir et la loi. Du 'Banquet' de Platon au 'Satyricon'*, Paris 1977.
- Durst U., *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen 2001.
- Ehlers W., Petron und sein Werk, in: K. Müller/W. Ehlers (Hrsg.), *Petronius. Satyricon — Schelmenszenen. Lateinisch-deutsch*, Darmstadt 1995, S. 485-507.
- Elsner J., Seductions of Art: Encolpius and Eumolpus in a Neronian Picture Gallery, *PCPS* 29 (1993) S. 30-47.
- Erhart-Wandschneider C., *Das Gelächter des Schelmen. Spielfunktion als Wirklichkeitskonzeption der literarischen Schelmenfigur. Untersuchungen zum modernen Schelmenroman*, Frankfurt/M 1995.

- Fedeli P., La Matrona di Efeso. Strutture narrative e tecnica dell'inversione, in: Semiotica della novella latina. Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina 4 (1986) S. 9-35.
- Felton D., Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity, Austin 1999.
- Flint V. et al., Witchcraft and Magic in Europe. Vol. 2: Ancient Greece and Rome, London 1999.
- Freud S., Die Traumdeutung, hrsg. v. I. Grubrich-Simitis, red. v. I. Meyer-Palmedo, 9. unver. Aufl., Frankfurt/M 1999 [1900].
- Freud S., Totem und Tabu, hrsg. v. I. Grubrich-Simitis, red. v. I. Meyer-Palmedo, 7. unver. Aufl., Frankfurt/M 2000 [1912-1913].
- Freud S., Das Unbehagen in der Kultur, hrsg. v. I. Grubrich-Simitis, red. v. I. Meyer-Palmedo, 7. unver. Aufl., Frankfurt/M 2001 [1930].
- Fröhlke F.M., Petron. Struktur und Wirklichkeit. Bausteine zu einer Poetik des antiken Romans, Frankfurt/M 1977 = Studien zu Petron, Diss., Heidelberg 1975.
- Fuhrmann M., Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles — Horaz — ‚Longin‘. Eine Einführung, 3. überarb. Neuaufl., Düsseldorf 2003.
- Fulda D./Pape W. (Hrsg.), Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur, Freiburg i.Br. 2001.
- Geyer-Ryan H., Cassandra in Sizilien, in: D. Kamper/Ch. Wulf (Hrsg.), Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit, Berlin 1992, S. 117-127.
- Gill Ch., The sexual episodes in the *Satyricon*, CPh 68 (1973) S. 172-185.
- Glei R.F., Freud und die Antike — oder: «Hatte Ödipus einen Ödipuskomplex?», in: B. Effe/R.F. Gleis (Hrsg.), Genie und Wahnsinn. Konzepte psychischer ‚Normalität‘ und ‚Abnormalität‘ im Altertum, Trier 2000, S. 9-24.
- Gowers E., The Loaded Table. Representations of Food in Roman Literature, Oxford 1993.
- Grisebach E., Die Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur, Berlin 21889.
- Guest K. (ed.), Eating their words. Cannibalism and the boundaries of cultural identity, New York 2001.
- Hardt St., Tod und Eros beim Essen. Mit einem Vorwort v. H. Böhme, Frankfurt/M 1987.
- Harrison S.J., The Milesian Tales and the Roman Novel, in: H. Hofmann/M. Zimmermann (eds.), Groningen Colloquia on the Novel, vol. 9, Groningen 1998, S. 61-72.
- Harrison S.J. (ed.), Oxford Readings in the Roman Novel, Oxford 1999.
- Herman J./Rosén H., Petroniana. Gedenkschrift für Hubert Petersmann, Heidelberg 2003.
- Herzog R., Fest, Terror und Tod in Petrons *Satyrice*, in: W. Haug/R. Warning (Hrsg.), Das Fest, München 1989 [= Poetik und Hermeneutik Bd. 14], S. 120-150.
- Hight G., Petronius the Moralizer, TAPA (1941) S. 176-194.

- Hofmann H. (ed.), *Latin Fiction. The Latin Novel in Context*, London 1999.
- Holzberg N., Petron 1965-1995. Ein forschungsgeschichtliches Nachwort zur 4. Aufl., in: K. Müller/W. Ehlers (Hrsg.), *Petronius. Satyrica — Schelmenszenen*. Lateinisch-deutsch, Darmstadt 1995, S. 544-560.
- van Hooff A.J.L., *From Autothanasia to suicide. Self-killing in Classical Antiquity*, London 1990.
- Horkheimer M./Adorno Th.W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M 2002 [¹1947].
- Hubbard Th.K., The Narrative Architecture of Petronius' *Satyricon*, *L'Antiquité Classique* 55 (1986) S. 190-212.
- Huber G., *Das Motiv der «Witve von Ephesus» in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters*, Tübingen 1990.
- Jones Ch.P., Dinner Theater, in: W.J. Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor 1991, S. 185-198.
- Joplin P.K., The Voice of the Shuttle is Ours, in: McClure L.K., (ed.), *Sexuality and Gender in the Classical World. Reading and Sources*, Oxford 2002, S. 259-286.
- Keck A./Kording I./Prochaska A. (Hrsg.), *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Tübingen 1999.
- Kiell N., *Food and drink in literature. A selectively annotated bibliography*, Lanham, MD 1995.
- Klebs E., Zur Composition von Petronius *Satirae*, *Philologus* 47 (1889) S. 623-635.
- Knight Ch.A., Listening to Encolpius: Modes of Confusion in the *Satyricon*, *University of Toronto Quarterly* 58 (1989) S. 335-354.
- Kolnai A., Der Ekel, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 10 (1929) S. 515-569.
- Konstan D., *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton 1994.
- Krause B. (Hrsg.), *Fremdkörper — Fremde Körper — Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema*, Stuttgart 1992.
- Krusche D., Genuss, Selbsterfahrung und das wissenschaftliche Literaturlesen, in: A. Wierlacher/G. Neumann/H.J. Teuteberg (Hrsg.), *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, Berlin 1993, S. 41-51.
- Laird A., *Powers of Expression. Expression of Power. Speech Presentation and Latin Literature*, Oxford 1999.
- Leeman A.D., Petron und die Literatur seiner Zeit, in: ders., *Form und Sinn. Studien zur römischen Literatur (1954-1984)*, Frankfurt/M 1985 (=Studien zur klassischen Philologie Bd. 15), S. 281-292.

- Lefèvre E., Studien zur Struktur der ‚Milesischen‘ Novelle bei Petron und Apuleius, Mainz 1997.
- Lefèvre E., Petrons Spuknovellen 61,8-64,1, in: J. Herman/H. Rosén, Petroniana. Gedenkschrift für Hubert Petersmann, Heidelberg 2003, S. 147-157.
- Magnani L., Paura della morte, angoscia della vita di gente comune in Petronio, in: Gli affanni del vivere e del morire, Brescia 1991, S. 131-149.
- Malits A./Fuhrer Th., Stationen einer Impotenz. Zur Funktion der Frauenfiguren Quartilla, Circe, Oenothea und Proselenos in Petrons *Satyrice*, in: B. Feichtinger/G. Wöhrle (Hrsgg.), Gender-Studies in den Altertumswissenschaften. Möglichkeiten und Grenzen, Trier 2002, S. 81-96.
- Martin J., Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form, Paderborn 1931.
- Martin R., La *Cena Trimlachiois*: les trois niveaux d'un festin, Bulletin de l'Association Guillaume Budé 1988, S. 232-247.
- von Matt P., Die Herausforderung der Literaturwissenschaft durch die Psychoanalyse. Eine Skizze, in: W. Schönau (Hrsg.), Literaturpsychologische Studien und Analysen, Amsterdam 1983, S. 1-13.
- von Matt P., Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur, München 1994a.
- von Matt P., Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München 1994b.
- von Matt P., Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München 1999.
- von Matt P., Literaturwissenschaft und Psychoanalyse, durchges. u. um ein Nachwort erw. u. bibliograph. aktualisierte Aufl., Stuttgart 2001 [¹1972].
- McClure L.K. (ed.), Sexuality and Gender in the Classical World. Readings and Sources, Oxford 2002.
- McDermott M.H., The *Satyricon* as Parody of the *Odyssey* and Greek Romance, LCM 8 (1983) S. 82-85.
- McGlathery D. B., Petronius' Tale of the Widows of Ephesus and Bakhtin's Material Bodily Lower Stratum, *Arethusa* 31,1 (1998), S. 313-336.
- Menninghaus W., Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt/M 1999.
- Müller C.W., Die Witwe von Ephesus — Petrons Novelle und die ‚Milesiaka‘ des Aristeides, *Antike und Abendland* 26 (1980), S. 103-121.
- Neumann G., Das Essen und die Literatur, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 23 (1982) S. 173-190.
- Neumann G., Hungerkünstler und Menschenfresser, Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk von Franz Kafka, *Archiv für Kulturgeschichte* 66 (1984) S. 347-388.

- Neumann G., Tania Blixen: Babettes Gastmahl, in: A. Wierlacher/G. Neumann/H.J. Teuteberg (Hrsg.), Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder, Berlin 1993a, S. 289-318.
- Neumann G., Filmische Darstellungen des Essens, in: A. Wierlacher/G. Neumann/H.J. Teuteberg (Hrsg.), Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder, Berlin 1993b, S. 343-366.
- Neumann G., ‚Jede Nahrung ist ein Symbol‘. Umriss einer Kulturwissenschaft, in: A. Wierlacher/G. Neumann/H.J. Teuteberg (Hrsg.), Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder, Berlin 1993c, S. 385-444.
- Neumann G., Das Gastmahl als Inszenierung kultureller Identität, in: H.J. Teuteberg/G. Neumann/A. Wierlacher (Hrsg.), Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven, Berlin 1997 [=Kulturthema Essen Bd. 2], S. 37-68.
- Obermayer H.P., Martial und der Diskurs über männliche ‚Homosexualität‘ in der Literatur der frühen Kaiserzeit, Tübingen 1998.
- Öhlschläger C./Wiens B. (Hrsg.), Körper — Gedächtnis — Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, Berlin 1997.
- Pabst B., Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter, Köln 1994.
- Panayotakis C., Quartilla's Histrionics in Petronius, *Satyricon* 16.1-26.6, *Mnemosyne* 47 (1994) S. 319-336.
- Panayotakis C., *Theatrum Arbitri*. Theatrical Elements in the *Satyricon* of Petronius, Leiden 1995.
- Parca M., Deux récits milésiens chez Pétrone (*Satyricon*, 85-87 et 111-112). Une étude comparative, *Rev. Belge de Philol. et d'Histoire* 59 (1981), S. 91-106.
- Pàroli T., Lupi e lupi mannari, tra mondo classico e germanico, a partire da Petronio 61-62, in: *Semiotica della novella latina*. Atti del seminario interdisciplinare ‚La novella latina‘, Perugia, 11-13 aprile 1985 (=MCSN 4), Roma 1986, S. 281-317.
- Perry B.E., Petronius and the Comic Romance, *CPh* 20 (1925) S. 31-49.
- Petersmann H., Petrons ‚*Satyricon*‘, in: J. Adamietz (Hrsg.), *Die Römische Satire*, Darmstadt 1986, S. 383-426.
- Petersmann H., Religion, superstition and parody in Petronius' *Cena Trimalchionis*, in: H. Hofmann (ed.), *Groningen colloquia on the novel* 6, Groningen 1995, S. 75-85.
- Pinna T., Un'ipotesi sul rituale di Quartilla (*Satyricon*, XVI-XXVI), *Annali della Facoltà di Magistero: Univ. degli Studi Cagliari* (1978), S. 215-259.
- Plaza M., *Laughter and derision in Petronius' ‚Satyricon‘. A literary study*, Stockholm 2000.
- Plaza M., Derision and conflict in Niceros' story (Petronius, *Sat.* 61,3-62,14), *Latomus* 60 (2001) S. 81-86.

- Radin P./Kerényi K./Jung C.G., *Der göttliche Schelm. Ein Indianischer Mythen-Zyklus*, Zürich 1954.
- Rankin H.D., *Some Comments on Petronius' Portrayal of Character*, *Eranos* 69 (1970) S. 123-147.
- Rankin H.D., *Petronius the Artist. Essays on the Satyricon and its Author*, The Hague 1971.
- Rastier F., *La morale de l'histoire. Notes sur la Matrone d'Ephèse*, *Latomus* 30 (1971), S. 1025-1057.
- Raulff U., *Chemie des Ekels und des Genusses*, in: D. Kamper/Ch. Wulf (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt/M 1982, S. 241-258.
- Richlin A., *The Garden of Priapus. Sexuality & Aggression in Roman Humor*, New York 1992.
- Ricoeur P., *Zeit und Erzählung*. Bd. 3. *Die erzählte Zeit*, München 1991 [1985].
- Rimell V., *Petronius and the anatomy of fiction*, Cambridge 2002.
- Röckelein H. (Hrsg.), *Kannibalismus und europäische Kultur*, Tübingen 1996.
- Rosati G., *Trimalchio on Stage*, in: S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in the Roman Novel*, Oxford 1999, S. 85-104.
- Rudich V., *Dissidence and Literature under Nero. The Price of Rhetoricization*, London 1997.
- Sallmann K., *Was kostet ein Mensch? Zu Petrons Croton-Szenen*, *WJA* 23 (1999) S. 123-136.
- Sandy G.N., *Scaenica Petroniana*, *TAPA* 104 (1974) S. 329-346.
- Saylor C., *Funeral Games: the significance of Games in the Cena Trimalchionis*, *Latomus* 46 (1987), S. 593-602.
- Schmeling G., *The Literary Use of Names in Petronius' Satyricon*, *Rivista di Studi Classici* 48 (1969), S. 5-10.
- Schmeling G./Stuckey J.H., *A bibliography of Petronius*, Leiden 1977.
- Schmeling G., *The Satyricon. The Sense of an Ending*, *RhM* 134 (1991) S. 352-377.
- Schmeling G., *Genre and the Satyricon. Menippean Satire and the Novel*, in: C. Klodt (Hrsg.), *Satura Lanx. Festschrift für Werner A. Krenkel zum 70. Geburtstag*, Hildesheim 1996a, S. 105-117.
- Schmeling G., *The Satyricon of Petronius*, in: ders. (ed.): *The Novel in the Ancient World*, Leiden 1996b, S. 457-490.
- Schuster M., *Der Werwolf und die Hexen. Zwei Schauermärchen bei Petronius*, *WSt* 48 (1930), S. 149-178.
- Sega G., *Due Milesie: La Matrona Di Efeso e l'Efebo di Pergamo*, in: *Semiotica della novella latina. Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina* 4 (1986), S. 37-81.
- Slater N.W., *Reading Petronius*, Baltimore 1990.
- Slater W.J. (ed.), *Dining in a classical context*, Ann Arbor 1991.

- Stein-Hölkeskamp E., Tödliches Tafeln. Convivia in neronischer Zeit, in: L. Castagna/G. Vogt-Spira (ed.), *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur in neronischer Zeit und ihre Rezeption*, Leipzig 2002, S. 3-28.
- Stephan I., Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué, in: H. Böhme (Hrsg.) *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt/M 1988, S. 234-262.
- Stephan I., Gender, Geschlecht und Theorie, in: Ch. von Braun/I. Stephan (Hrsg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart 2000a, S. 58-96.
- Stephan I., Literaturwissenschaft, in: Ch. von Braun/I. Stephan (Hrsg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart 2000b, S. 290-299.
- Stöcker Ch., *Humor bei Petron*, Diss. 1969.
- Strunz F., Wie untreu war die Witwe von Ephesus? *Gymnasium* 108 (2001), S. 439-449.
- Sullivan J.P., *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, London 1968.
- Sullivan J.P., Petronius' 'Satyricon' and its Neronian Context, in: *ANRW II* 32,3 (1985) S. 1666-1686.
- Teuteberg H.J./Neuman G./Wierlacher A. (Hrsg.), *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven* [=Kulturthema Essen Bd. 2], Berlin 1997.
- Todorov T., *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt a/M 1992 [1970].
- Tracy V.A., Aut Captantur aut Captant, *Latomus* 39 (1980) S. 399-402.
- Ullmann M., Der Werwolf. Ein griechisches Sagenmotiv in arabischer Verkleidung, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 68 (1976) S. 171-184.
- Ure P., The Widow of Ephesus: Some Reflections on an International Comic Theme, *The Durham University Journal N.S.* 18 (1956), S. 1-9.
- Vielberg M., Der Dichter und Erzähler Eumolp — ein unzeitgemässer Held Petrons?, in: G.R. Kaiser (Hrsg.), *Der unzeitgemässe Held in der Weltliteratur*, Heidelberg 1998, S. 29-45.
- Vielberg M., Warum wir Petron ernst nehmen sollten, in: *Klassische Sprachen und Literaturen*, Bd. 34: *Antike Literatur — Mensch, Sprache, Welt*, München 2000, S. 173-196.
- Vogt-Spira G., Ars pervertendi. I *Satyricon* di Petronio e i limiti del rovesciamento, in: L. Castagna/G. Vogt-Spira (ed.), *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur in neronischer Zeit und ihre Rezeption*, München 2002, S. 193-211.
- Walsh P.G., *The Roman Novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*, Cambridge 1970.
- Walsh P.G., Petronius and Apuleius, in: B.L. Hijmans Jr./R. Th. van der Paardt (eds.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen 1978, S. 17-24.
- Wierlacher A./Neumann G./Teuteberg H.J. (Hrsg.), *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, Berlin 1993.
- von Wilpert G., *Die deutsche Gespenstergeschichte*, Stuttgart 1994.

Wünsch M., Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen, München 1991.

Zeitlin F.I., Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity, TAPA 102 (1971) S. 631-684.

Curriculum Vitae

Andrea Malits

geboren am 26.3.1971 in Grabs/SG (Schweiz)
Bürgerin von Schaan (Liechtenstein)

1978–1983	Primarschule Schaan
1983–1991	Liechtensteinisches Gymnasium (Matura Typus B)
1991	Beginn des Studiums an der Universität Zürich (Germanistik/Latein/Kirchengeschichte)
1997	Griechische Ergänzungsprüfung (Graecum)
Juni 2000	Studienabschluss mit dem Lizentiat Titel der Lizentiatsarbeit (im 1. NF): <i>Stationen einer Impotenz. Zur Funktion der Frauenfiguren Quartilla, Circe, Oenothea und Proselenos in Petrons «Satyrica»</i>
seit Juli 2000	Arbeit an der Dissertation in lateinischer Literatur Arbeitstitel: <i>Körper und Macht in Petrons «Satyrica»</i>
2000-2003	Assistentin für Latein am Klassisch-Philologischen Seminar der Universität Zürich
9.2001–8.2002	Forschungsaufenthalt an der Georg-August-Universität in Göttingen (Deutschland) mit einem Stipendium der Emil Boral-Stiftung
4.2003-3.2005	Ausbildung zur wissenschaftlichen Bibliothekarin an der Zentralbibliothek Zürich
8.2005-2.2007	Co-Leiterin der Zeitschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich
seit Juni 2006	Verantwortliche für die Zürcher Bibliothekarenkurse an der Zentralbibliothek Zürich